

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



LA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA EN *LES ROUGON*
***MACQUART* DE EMILE ZOLA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Isabel Veloso Santamaría

Bajo la dirección del doctor

Francisco Javier del Prado Biezma

Madrid, 2002



* 5 3 0 9 6 5 8 6 2 3 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

LA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA EN "LES ROUGON-MACQUART"

**DE
EMILE ZOLA**

TOMO I

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR D. JAVIER DEL PRADO



Archivo

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID 1996

A MI MADRE

A CARLOS

A LUIS

AGRADECIMIENTOS

Cuando hace ya cinco años, decidí embarcarme en la aventura de la tesis, no imaginaba el esfuerzo tan ímprobo que esta empresa supondría. Ahora que está terminada, no podría en modo alguno ver la luz, sin unas menciones a aquellas personas cuya colaboración, ha hecho posible la realización de este proyecto.

En primer lugar quisiera agradecer a la Comunidad de Madrid el haberme otorgado la beca de investigación, tan escasa para proyectos de humanidades, y que me ha supuesto el necesario soporte económico durante los últimos cuatro años.

En segundo lugar, un agradecimiento sincero a los profesores del Departamento de Francés de la Universidad Complutense que de un modo u otro me prestaron siempre la desinteresada colaboración que les pedí. Muy especialmente quisiera mencionar, tanto al director de la tesis, el dr. D.Javier del Prado, cuya dirección supo sacar de mí lo mejor que tenía, y al dr. Don Luis López Jiménez, que casi sin quererlo, despertó en mí la pasión por Zola. Nunca le agradeceré lo suficiente su atención, su buena voluntad y su cariño para con mi proyecto, que desde entonces fue también un poco suyo.

En tercer lugar, a mi familia, que a decir verdad, ha hecho la tesis conmigo.

A mi madre, siempre a mi lado, siempre dispuesta dármele todo y más, según su costumbre. Por su apoyo, el más incondicional, por sus inestimables conocimientos en materia religiosa que tanto me han ayudado y por creer en mí, incluso en los peores momentos.

A Carlos, por su paciencia infinita, por su empeño en reconciliarme con la técnica, sin la cual todavía estaría escribiendo la tesis a mano, y sobre todo, por hacerme la vida más fácil durante estos largos cuatro años.

Y cómo no, a Luis, que me ha hecho saber que ni siquiera la tesis es lo más importante, que sólo él es absoluto.

A todos, os agradezco con el alma vuestra ayuda. Va por todos vosotros el resultado de cuatro años de investigación.

Gracias

INTRODUCCIÓN

EL TEMA DE LA RELIGIÓN EN LA CRÍTICA ZOLIANA

Las primeras lecturas de Zola que emprendimos ya hace muchos años, operaron en nosotros un doble efecto:

- por un lado, sufrimos la brutal e inevitable seducción que casi desde las primeras páginas, se adueña del lector "ocasional" de los textos zolianos:
- por otro lado, repuestos ya del choque emocional que supuso esa primera e ingenua lectura, nos dimos cuenta de las extraordinarias posibilidades que aquellos libros ofrecerían para cualquier perspectiva crítica. Tal era la riqueza y densidad de los textos, que rápidamente nos cautivaron, decidiendo casi de inmediato dedicarles nuestra tesis doctoral.

A la hora de delimitar el tema esencial de nuestro estudio y repasar someramente lo que la crítica moderna había venido tratando en los últimos años, una evidencia se abrió ante nosotros.

De aquella primera lectura, nos quedó la viva impresión de unos textos en los que la **religión**, de un modo u otro emergía con una notable constancia, e incluso con una cierta coherencia que apenas discerníamos por entonces. Y sin embargo, la mayor parte de la crítica, sobre todo los autores

más reconocidos en la esfera zoliana -Henri Mitterand, Philippe Hamon, Alain Pagès o Yves Chevrel- pasaban muy de puntillas sobre el particular. Motivados por una circunstancia que se nos antojaba cuanto menos curiosa, decidimos profundizar en su porqué al tiempo que sin darnos cuenta, elegíamos ya el camino por donde discurriría nuestra tesis doctoral.

El tema de la religión en Zola, ocupa una pequeñísima parte de la ingente bibliografía crítica sobre este autor. Cuatro son las principales perspectivas críticas desde las que se ha abordado, casi siempre como problema, el hecho religioso:

- a) Henri Guillemin, desde un línea biográfica, aborda la cuestión religiosa en su conocido libro Zola. Légende et Vérité. En su loable afán de liberar la imagen de Zola de todas las "leyendas" que circularon sobre él desde el siglo pasado, Guillemin cae a nuestro parecer en la misma exageración de las leyendas que critica. En lo que a religión se refiere, Guillemin acumula datos y citas biográficas encaminados no sólo a borrar la idea de ateísmo y agnosticismo feroces sobre Zola, sino incluso a presentarlo como una persona de ferviente cristianismo. Fue éste, el primer libro que nos llamó la atención, primero por ser una de las rarísimas obras que se consagran de modo global al aspecto religioso, esta vez desde una perspectiva existencial, y segundo por su voluntad de dar una visión más positiva, no exenta de cierta problemática, de la religión en Zola.

- b) Desde una línea de corte sociológico, Zola et le prêtre de Pierre Ouvrard, nos muestra un interesante pero superficial análisis del tipo social que representa el cura en la producción zoliana. Su libro, que tiene mucho de inventario o catálogo, se inclina preferentemente hacia planteamientos historicistas y biográficos para explicar el anticlericalismo de Zola, o las dialécticas parejas "sacerdote-mujer" y "sacerdote-política", de notable importancia en el siglo XIX. Es un libro, que anuncia, aunque sin profundizar, temas fundamentales en la interpretación de Zola, y que nos sirvió muy a menudo como libro de consulta.
- c) Los sin duda interesantes libros de René-Pierre Colin Zola rénégats et alliés. La république naturaliste o Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste abordan la cuestión religiosa dentro del devenir ideológico de finales de siglo. Su crítica, claramente historicista, se acerca más a la relación entre naturalismo y religión, que al desarrollo interno de este aspecto en la producción de Zola.
- d) Más interesantes nos parecieron los libros que abordan, aunque de pasada y de modo muy marginal el tema de la religión, desde la perspectiva psicocrítica y mítocrítica. Jean Borie, Zola et les mythes, Maarten van Buuren De la métaphore au mythe y Chantal Bertrand-Jennins L'Éros et la femme chez Zola, hacen un pequeño

sitio a la emergencia textual de la religión en Zola, especialmente en tanto que recreación de un espacio -la iglesia- y en tanto que pulsión del Yo.

- e) Desde otras líneas críticas tales como la crítica genética, la lingüística o narratológica, la religión en su aspecto más documental y erudito, aparece en los libros de Henri Mitterand Le Regard et le Signe y Le discours du roman. Libros, sin duda extraordinarios, pero inevitablemente poco útiles a nuestro propósito.

No encontramos nada más sobre la religión en Zola; en su inmensa mayoría sólo estudios que la abordaban desde perspectivas externas - social, histórica o estilística- . Sin embargo, lejos de creer que tal situación crítica se debiera a un agotamiento en la explotación del tema, nos interesamos más, no sin cierta testarudez, en ver qué podía dar de sí una interpretación completa del hecho religioso. Es decir una interpretación que sin descartar los fenómenos externos, fuera capaz de profundizar en esa densidad evidente de los textos. Queríamos descubrir las posibilidades de un estudio de la religión en tanto que creación dentro del poderoso universo imaginario zoliano, y al tiempo, desvelar una posible explotación plástica de este fenómeno.

De este previo acercamiento a la crítica zoliana sale pues nuestra hipótesis:

en qué medida la religión es catalizador esencial de la producción literaria, estructural y temática, en la obra de Zola.

NUESTRAS PROPUESTAS METODOLÓGICAS

Nuestro objetivo será descubrir la religión en Zola desde una doble perspectiva, formal y temática, que nos obligará a nutrirnos de líneas críticas como la mítica, para desarrollar la religión en tanto que espacio mítico profundo; la genético-estructural para probar que, si la religión estructura la sociedad, también estructurará la novela, pues a estructuras sociales corresponden estructuras literarias; y la temática, en torno a núcleos temáticos y su formulación simbólica.

Huiremos sin embargo tanto del estructuralismo exacerbado como también de cierta crítica marxista, polos extremos de la línea crítica que va del inmanentismo a la pura contingencia textual. Del mismo modo que Zola quiso conciliar las diferentes propuestas del realismo, queremos nosotros aproximarnos a sus obras desde una posición justa y equilibrada entre los polos que determinan la obra de arte: realidad y ficción.

Pero muy especialmente adecuaremos nuestro análisis a la posturacrítica que más responde a nuestra idea de aunar tema y forma, el tematismo estructural.

Aunque tendremos ocasión de volver sobre la idoneidad de tal perspectiva crítica, mencionaremos aquí las ventajas que supone para el estudio textual completo de Zola.

Primero, el tematismo estructural nos suministra la idea de organización del texto, con lo cual la interpretación se articula en virtud de unas estructuras que permiten el análisis más profundo, completo y riguroso, evitando una aproximación dispersa, anecdótica o puntual.

La base metodológica de este modo de interpretar los textos se encuentra en la articulación de dos ejes, uno paradigmático o de espesor redundante y otro sintagmático o de proyección diacrónica. La naturaleza arqueológica del eje paradigmático, compuesto en su mayoría por elementos pre-textuales, se hace significativa al actualizarse en el eje sintagmático, textual e histórico. Con lo cual, ni con uno ni con otro por separado se podría llevar a cabo, un estudio riguroso de los textos.

El eje paradigmático, nos ofrece la posibilidad de estudiar el imaginario del autor en función de la noción de tema como conector textual, que pone en relación la realidad del texto con su sustrato mítico por un lado, y por otro, con el discurso de la doxa de un momento histórico determinado, ya sea individual o social. Entre ambos polos un espesor de al menos otros dos niveles, el de la infraestructura psicosensores y la lectura del cosmos. Todos ellos, niveles de referencia extratextual, de naturaleza antropológica e histórica, que no llegan a evidenciarse sin el previo recorrido por otros niveles, esta vez intratextuales y más evidentes para la interpretación, y que van del decorado

mítico a la intertextualidad y el metadiscurso, pasando por los temas materiales y la descripción del espacio.

El eje sintagmático, nos permite estudiar la dinámica de esos elementos en el texto. En función del concepto de catálisis temática, morfológica y semiológica, seremos capaces no sólo de seguir la evolución de la estructura actancial y del conflicto previo sino también de poder leer esa evolución, esa historia, en función de su valor semántico conceptual, como una interpretación de la realidad.

De modo que este eje se articularía en dos niveles, uno morfológico, el de la anecdótica de la estructuración actancial y otro semántico, o de lengua.

Los dos ejes nos permiten reunir las ventajas tanto del inmanentismo textual como de la trascendencia cultural, de la descripción como de la interpretación. Y esto resulta fundamental para la obra de Zola, curiosamente revitalizada por la crítica desde la caída del formalismo, momento en que se abrió paso a una crítica más interpretativa y "sentimental".

Pero, en nuestro estudio, aunque considerando siempre los dos ejes del tematismo estructural, podremos privilegiar, según la naturaleza de los textos, uno u otro, sin que ello implique en ningún caso, que se prescinda de cualquiera de ellos.

Porque, una de las posibilidades que ofrece el tematismo estructural, es la adaptación de sus niveles al tipo de texto que se trate, haciendo hincapié en los considerados más pertinentes. En virtud de la misma adaptabilidad del método propuesto, procederemos a analizar simultáneamente cada nivel isotópico y su inmediata referencia a la instancia extratextual correspondiente, en lugar de repasar primero todos los niveles de espesor textual, y remitirnos luego globalmente a sus respectivas esferas extratextuales. Así por ejemplo, estudiaremos en un primer momento el decorado mítico y su proyección en una arqueología mítica, los temas materiales y el proceso enunciativo, y su trasvase conjunto a la infraestructura psico-sensorial, etc...

Nos detendremos además, no sin cierto deleite, en el decorado mítico, como actualización y formalización textual de una arqueología mítica religiosa que nuestra primera impresión nos auguraba como sorprendentemente rica, y en el nivel de percepción psicosensoresal. Este último, nos permitirá organizar los campos temáticos de que se nutre la ensoñación de la religión en Zola, a través de sus catalizadores tanto de naturaleza psíquica como sensorial (analogía de formas y colores, analogías sinestésicas, etc...).

Uno y otro ejes aparecen en estado latente esperando la "chispa" que los ponga en movimiento; y a esa chispa es a la que llamamos incidente. En tanto que emergencia de un

problema desencadenante de un conflicto, ese incidente puede ser de naturaleza individual o de naturaleza colectiva. Por esa razón, y por la complejidad del estudio de la religión en la obra de Zola, no descartaremos el recurrir al apoyo de la psicocrítica, aunque no de un modo ortodoxo porque partimos de un intento de armonizar consciente e inconsciente, que nos impide interpretar los textos sólo como producto de vivencias, recuerdos, complejos, etc., como tampoco evitaremos una conciencia historicista, ligada a la idea de que toda obra tiene como referencia ineludible una serie de acontecimientos históricos.

ORGANIGRAMA DE LA TESIS

En función de las premisas metodológicas que acabamos de mencionar, la organización de la tesis se estructurará del siguiente modo:

- cuatro grandes partes, dedicadas respectivamente a:
 1. un estudio preliminar
 2. el corpus textual
 3. el estudio plástico
 4. la conclusión,

Primera parte: Estudio preliminar

- 1.1 En primer lugar llevaremos a cabo un acercamiento al problema religioso desde el punto de vista histórico, centrándonos especialmente en la segunda mitad del siglo

XIX. Lo hemos considerado indispensable, no sólo para tener claro el punto de referencia respecto al trabajo creador de Zola, sino también para poder analizar rigurosamente las posibles derivas que respecto a esa referencia histórica instaure la realidad del texto.

Tanto más cuanto que el corpus elegido para la tesis -Les Rougon-Macquart. Histoire d'une famille sous le Second Empire-, se declara voluntariamente inmerso en una historicidad que frecuentemente plantea el conflicto de la convivencia armónica entre el tiempo en que se desarrolla la acción, vivido por el autor como pasado reciente, y el tiempo desde el que escribe ese autor, vivido como presente.

Para este punto, además de monografías sobre la historia de la religión en Francia, nos han servido las obras de crítica zoliana de corte más historicista, algunas de las cuales ya mencionamos anteriormente. Porque, en ningún caso hemos pretendido hacer un curso de historia religiosa contemporánea, sino una aplicación de contenidos históricos a la interpretación del texto.

- 1.2. En segundo lugar, procederemos a un acercamiento al problema de la religión desde el punto de vista más personal -existencial e ideológico-, como vertiente individual del "incidente" del que ya hemos hablado.

Trataremos de destacar las fases de la evolución existencial zoliana, que no son otras que las fases mismas de la evolución ideológica del siglo. Tanto en una dimensión como en otra, la religión alimentará, a veces obsesivamente, esta evolución.

A partir de aquí, se enriquecerá el concepto de tema, ya mencionado, ligado a una visión ontológica del hecho literario, como medio por el que el ser se crea y se manifiesta, siguiendo las ideas richardianas. Ontología que no tendrá en nosotros ese valor "esencial" del ser puro, sino un valor más "existencial", del ser en sus conflictos permanentes.

- 1.3 Para terminar esta primera parte vamos a fijar el concepto mismo de realismo dado que la hipótesis de nuestra tesis se enfrenta directamente con una visión mimética de este realismo.

Precisamos desde ahora el alcance de nuestra idea de mimesis-diégesis en torno a la cual estructuraremos todo este apartado. Partiendo de la idea de Genette de que todo acto de escritura es por definición diegético, en lugar de seguir su razonamiento que lleva a la identificación de ambas, optaremos por enfrentarnos al texto desde la intencionalidad con que éste se concibe de acuerdo con el efecto buscado en el receptor. Así será un texto mimético, aquél que pretenda provocar un

"efecto realista" en el lector, encaminándolo hacia un referente externo al texto, que el texto mismo pretende reproducir; diegético, será aquél que obedezca a una voluntad de crear su propio referente, inherente al proceso mismo de la escritura. Hablaremos pues de los textos como una diégesis tendente más o menos hacia el efecto mimético o diegético.

La dialéctica relación entre las obras teóricas de Zola y sus obras de creación, será el punto de partida para una reflexión sobre:

- la confusión terminológica existente entre "realismo", "naturalismo", etc..
- las notables contribuciones de Zola a la teoría de la literatura, como la *théorie de l'écran* o la idea de *tempérament*, que nos permitirán investigar las muy interesantes derivas zolianas que lo llevarán del realismo mimético al realismo simbólico.

DISTRIBUCIÓN DE LA PRIMERA PARTE

1. ESTUDIO PRELIMINAR

1.1 LA IGLESIA EN FRANCIA A MEDIADOS DEL XIX: evolución política e ideológica

1.1.1 La iglesia y la Restauración

1.1.2 La iglesia y la Monarquía de Julio

1.1.2.1 Lamennais

1.1.3 La iglesia y la IIª República

1.1.3.1 Cristocentrismo y devoción mariana

1.1.4 La iglesia y el Segundo Imperio

1.1.4.1 Las congregaciones

1.1.5 La iglesia y la IIIª República

1.1.5.1 La devoción al Sacré-Coeur

1.1.6 Ciencia y religión

1.1.6.1 El positivismo de Comte

1.1.6.2 ideologías finiseculares

1.1.7 Distribución socio-geográfica de la religión

1.2 LA EVOLUCIÓN DE LA VIVENCIA RELIGIOSA EN ZOLA

1.2.1 Infancia

1.2.1.1 El factor geográfico

1.2.1.2 El factor familiar

1.2.2 Adolescencia

1.2.2.1 Primera adolescencia (Aix)

a) Poesía y religión

b) Religión

1.2.2.2 Segunda adolescencia (París)

a) Redentorismo

b) Anticlericalismo

c) Hacia la ciencia

1.2.3 Madurez

1.2.3.1 Madurez positivista

1.2.3.2 Madurez espiritualista

a) La crisis de la ciencia: "Discours aux étudiants"

b) A la búsqueda de soluciones: Les Trois Villes.

c) La utopía socializante: Les quatre Évangiles

1.3 APROXIMACIÓN AL REALISMO

1.3.1 El problema del realismo

1.3.1.1 El realismo como problema conceptual: ámbitos de aplicación

1.3.1.2 El realismo como problema terminológico: los realismos del siglo XIX.

a) Realismo objetivo

b) Realismo científico

b.1 Carga ideológica del realismo científico: dimensión social y científica.

1.3.2 Las derivas del realismo científico: Zola

1.3.2.1 Deriva psicosensorial

1.3.2.2 Deriva narratológica

a) Recuperación del espacio del héroe

b) El narrador intradieético

c) Marcas morfosintácticas del yo

d) Emergencias temáticas

1.3.2.3 La deriva ideológica

2. Segunda parte : Corpus textual

Toda esta segunda parte estará dedicada al análisis del corpus elegido para el estudio de la religión en Zola.

Elegiremos las tres novelas en las que, a nuestro juicio, la religión informa más evidentemente la totalidad del relato. Son novelas en las que dicha evidencia del hecho religioso ha ocultado siempre una interpretación analógica del mismo, sepultada por el peso de una crítica centrada en la dimensión histórica y social. Nuestra labor será la de descubrir la fuerza del catalizador religioso en el universo poético de Zola.

El estudio de cada novela se estructurará privilegiando determinados aspectos de la línea crítica ya mencionada.

- Dada la profusión de capítulos y apartados de esta parte creemos conveniente precisar algunos puntos, en aras de facilitar su recorrido al lector y evidenciar la acomodación a la metodología propuesta.

- . Dentro del estudio de las novelas cada capítulo, estará designado por un conjunto de tres dígitos;
- . dentro de los capítulos, habrá uno o dos grandes apartados referidos como a), para los niveles intratextuales del eje paradigmático, y b) para

los niveles extratextuales. En el caso de que sólo se designe el primero -a)-, será porque su referencia extratextual no tiene entidad suficiente para configurar un apartado, con lo cual se preferirá, si es el caso, aludir a ella someramente, dentro de a).

- . en el último capítulo de cada estudio, que corresponde al eje sintagmático, los apartados se designarán con un conjunto de cuatro dígitos para evitar su confusión con el nivel anterior.

DISTRIBUCIÓN DE LA SEGUNDA PARTE

2.1 LA RELIGIÓN COMO MOTOR DE RECREACIÓN SIMBÓLICA EN LA CONQUÊTE DE PLASSANS (1874)

2.1.1 Diferentes perspectivas críticas para su lectura interpretativa.

- 2.1.2 a) Proceso enunciativo
- a.1 procedimientos técnicos de la escritura analógica
 - a.2 la prolepsis como creación de un espacio de la fatalidad
 - a.3 la escritura irónica

- b) Infraestructura psicosensoresial
- b.1 La ensoñación religiosa del otro
 - b.2 La ensoñación religiosa del yo

- 2.1.3 a) La ensoñación cósmica de la religión.
- a.1 subversión del espacio naturalista
 - a.2 morfología del espacio
 - a.3 semiología del espacio

- b) Semiología del espacio

- 2.1.4 a) Intertextualidad
 - a.1 Horacio
 - a.2 Tartufe
 - a.3 L'abbé Tigrane de Ferdinand Fabre

2.1.5 Sintáxis actancial y semántica

- 2.1.5.3 La Conquête de Plassans como triple conflicto

.....

2.2 LA POETICIDAD DE LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET(1875)

- 2.2.1 El referente religioso desde su perspectiva temático estructural.

- 2.2.2 a) Decorado mítico.
 - a.1 Ensoñación mítico simbólica de la Virgen.
- b) Arqueología mítica.
 - b.1 La Virgen como arquetipo mítico.
 - b.2 Del Árbol del Conocimiento al Árbol de la Vida.
 - b.3 Otras referencias míticas.

- 2.2.3
 - a) Proceso enunciativo
 - a.1 configuración tripartita del texto
 - a.2 la imagen americana
 - a.3 procedimientos analógicos
 - a.4 la analepsis
 - a') Temas materiales
 - a'.1 el color
 - a'.2 el olor
 - b) Infraestructura psicosensorial
 - b.1 semiología del blanco
 - b.2 estructuración metafórica del tema de la Virgen
 - b.3 semiología del oro-rojo-negro
- 2.2.4
 - a) El espacio y sus objetos
 - a.1 subversión del rito
 - a.2 subversión de la clausura
 - a.3 subversión arquitectónica
 - a.4 feminización del espacio religioso
 - a.5 recuperación del espacio religioso
 - b) Vivencia del Cosmos
 - b.1 semiología de la clausura

2.2.5 a) La intertextualidad

a.1 el hipotexto religioso

a.2 otras intertextualidades

b) La aplicación textual a la doxa

b.1 La mujer en el siglo XIX

b.2 La religión en el siglo XIX

2.2.6 La sintáxis actancial y semántica

2.2.6.1 el misterio evolutivo del padre Mouret

2.2.6.2 la ascésis del padre Mouret.

• • • • •

2.3 POR UNA REIVINDICACIÓN DE LE RÊVE

2.3.1 a) Decorado mítico: morfología de una predestinación

a.1 el mito cristiano: santa Inés

a.2 el mito medieval: la dinastía Hauteceur

a.3 el mito general: la tejedora

b) Arqueología mítica: subversión del mito de la
feminidad terrible

2.3.2 a) Proceso enunciativo: recreación poética de la liturgia

- a') Temas materiales: subversión de la materia orgánica
 - a'.1 el delirio de lo blanco
 - a'.2 el oro
 - a'.3 subversión del elemento vegetal
 - a'.4 el agua
 - b) Infraestructura psicosensores: hacia la muerte blanca
 - b.1 la ensoñación petrificante
 - b.2 la castración sensorial
 - b.3 la ensoñación del lavado
- 2.3.3
 - a) Morfología espacio-temporal: el vaciado referencial
 - b) El Cosmos: un universo cómplice
- 2.3.4
 - a) Intertextualidad: el espacio de la leyenda
 - a.1 clasificación de las diferentes intertextualidades zolianas
 - a.2 la hagiografía: La Leyenda Dorada
 - b) Estudio de la doxa: revitalización del medioevo a finales del XIX
 - b.1 discurso religioso
 - b.2 discurso social

2.3.5 Sintáxis actancial y semántica

2.3.5.1. el determinismo como fuerza actancial

2.3.5.2. la redundancia del blanco

.....

Tercera parte: Estudio plástico

La tercera parte de nuestra tesis está dedicada al análisis de una función hasta ahora desconocida de la religión en Zola.

El desarrollo anterior irá demostrando que la religión no articula sólo el discurso narrativo, sino también la dimensión plástica. Tal es la envergadura y coherencia de esta función de la religión que hemos creído muy conveniente dedicarle un capítulo, que se estructuraría del modo que sigue.

DISTRIBUCIÓN DE LA TERCERA PARTE

3. LA ESTÉTICA DE LA IGLESIA

3.1 Exteriores de iglesia

- 3.1.1 la descripción al servicio del
discurso teórico
- 3.1.2 la descripción al servicio del
discurso simbólico
- 3.1.3 la descripción al servicio del
discurso plástico

3.2 Interiores de iglesia

- 3.2.1 recreación de fiestas solemnes
- 3.2.2 la intimidad cotidiana
 - a) la iglesia en obras
 - b) la iglesia como intimidad
voluptuosa
 - c) de la iglesia impresionista a
la iglesia simbolista
 - d) manifestaciones del arte
religioso

.....

Cuarta parte: Conclusión

Para terminar nuestra tesis no nos limitaremos al resumen tradicional con que se suelen finalizar los trabajos. Sin evitar una cierta revisión de los contenidos más importantes, propondremos una conclusión progresista que avance nuevos contenidos. Estos últimos se centrarán en la referencia a la obra de transición que vincula Les Rougon-Macquart con las series posteriores, Les Trois Villes y LES Quatre Evangiles . Le Docteur Pascal, será el objeto de la última parte de nuestra conclusión, pero no un objeto de estudio literario, sino más bien de reflexión sobre la evolución de Zola en sustextos, evolución que necesariamente va más allá de Les Rougon-Macquart .

DISTRIBUCIÓN DE LA CUARTA PARTE

1. CONCLUSIÓN

1.1 La explotación poética e ideológica en la obra de Zola

1.1.1 reivindicación de su universo analógico

1.1.2 redescubrimietno del papel de la religión.

1.2 Le Docteur Pascal, bisagra entre dos imaginarios.

OBSERVACIONES

Las notas de incluirán a pie de página para no romper el razonamiento. En ellas sólo se significará el nombre del autor, el año de la obra y el número de página.

1. ESTUDIO PRELIMINAR

1.1 LA IGLESIA EN FRANCIA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX: evolución política e ideológica

El siglo XIX estuvo dominado por tres grandes cuestiones de enorme relevancia y trascendencia para el mundo moderno:

- la ciencia;
- la religion;
- el trabajo.

El alcance de cada una de ellas, así como los resultados de la interacción de las tres, conformarán el entramado histórico del siglo precedente. Para no perder la perspectiva literaria que debe mover siempre este estudio, conviene aquí decir que este entramado histórico estará perfectamente representado en la serie que nos ocupa, como lo deja entrever su título completo : Les Rougon-Macquart. Histoire d'une famille sous le Second Empire. Así, las conclusiones que vayamos sacando de la situación religiosa en Francia, nos servirán de base histórica referencial a la que recurrir en nuestro estudio textual, muy especialmente a la hora de analizar el nivel isotópico consagrado al discurso de la doxa.

La Iglesia francesa durante el XIX fue una verdadera potencia. La religión permaneció como la cuestión de más peso entre los franceses, incluso por encima del ámbito laboral y social.

*Avant la question sociale, avant la question politique, il y a la question religieuse (...).*¹

De ahí que las controversias que en su seno se produzcan especialmente durante el Segundo Imperio y la IIIª República, acaparen la atención del grueso de la población del país, en uno y otro sentidos.

No es posible hacer un estudio de las condiciones religiosas de Francia durante el XIX sin aludir al contexto político. Y es que si alguna vez la Iglesia luchó denodadamente por mantener vigentes sus aspiraciones temporales, esa vez fue sin duda el siglo pasado.

Para que la visión que de esa particular época queremos dar, sea todo lo rigurosa posible, seguiremos la evolución de los principales acontecimientos políticos, e iremos estudiando los cambios religiosos que fueron acarreado. Unas breves menciones de los primeros años del siglo, nos servirán como introducción al contexto que nos ocupa, el II Imperio y en menor medida, la IIIª República: el primero como tiempo referencial de la Historia en la serie y el segundo como tiempo desde el que el narrador escribe².

¹ (Zola Travail: 375, cfr., Guillemin, 1979: 102.

² Muchas veces estas dos coordenadas temporales entran en contradicción, muy especialmente en las descripciones, tomadas directamente de la realidad urbana: al describir, por ejemplo las

1.1.1. La Iglesia y la Restauración

Tras el revés que supuso para el catolicismo francés y, por qué no, para el europeo, la Revolución de 1789, era lógico que todo el clero apoyase una restauración monárquica, vista como una restauración de tipo religioso. Asistimos a un período de auge religioso, atestado por circunstancias como:

- la proclamación de nuevo del catolicismo como religión de Estado, sancionando por la Constitución de 1814;
- el aumento considerablemente en nº de ordenaciones y la creación de seminarios¹;
- la reaparición lenta pero segura de las congregaciones que se desarrollarían plenamente en el II Imperio.

Tras la Revolución, la Iglesia apenas si había cambiado. Siguió manteniendo una cierta imagen de tradición y estabilidad, fomentando un intervencionismo político, del que se la había privado durante algún tiempo.

Efectivamente la Restauración en manos de Luis XVIII y Carlos X, supuso una continuación de la tradición religiosa del Antiguo Régimen, algo que se conoció como la *alliance du trône et de l'autel*. Pero las vueltas hacia atrás son siempre peligrosas y políticamente arriesgadas, y más en una época en

panorámicas parisinas en Une Page d'amour, Zola recrea un paisaje que ve en el momento de la escritura pero que no se corresponde con el que existía años antes, en el tiempo referencial de la novela.

¹ Entre 1815 y 1830 el número de ordenaciones sacerdotales pasó de 918 a 2.357, y se crearon 4.655 seminarios.

que el mundo entero corría vertiginosamente hacia delante. No se pensó que la evolución de las ideas, las transformaciones de la conciencia pública, y en definitiva, los nuevos tiempos que llegaban, podían pasar su factura ante la vuelta a actitudes pretéritas en disonancia con aquellos momentos.

Lógicamente, esta época de bonanza eclesiástica llevaba en sí misma el germen de la postura contraria, el tan traído y llevado anticlericalismo decimonónico. A lo largo de todo el siglo se sucederán períodos como éste, de predominio religioso, con otros de franca oposición a la Iglesia. Hacia 1830 las voces partidarias de la separación entre Iglesia y Estado que protestaban ante la política claramente clerical del gobierno, se hicieron más fuertes e influyentes.

1.1.2 La Iglesia y la Monarquía de Julio

En un primer momento la intención del rey fue la de mantener una actitud conciliadora respecto a los sectores católicos, evitando en lo posible su enfrentamiento con el estamento liberal; era lógico si tenemos en cuenta el peso político de la religión en Francia.

Comenzó pues su reinado con una serie de medidas que favorecían al clero, especialmente dentro de la enseñanza, lo que suscitó obviamente los rencores del aparato educativo laico. Así se pretendió un cierto continuismo en materia religiosa para garantizar en alguna medida la calma en política interior.

Pero el equilibrio que Luis-Felipe quiso mantener era demasiado frágil para un país como Francia. Los sectores laicos, sintiéndose humillados ante el estamento religioso por la política educativa del gobierno, fomentaron las críticas y el descontento en la sociedad. Las mismas divisiones existían en el interior de la clase religiosa, escindida entre católicos estrictos o "integristas" para utilizar un término actual, siempre descontentos con el gobierno, y católicos moderados.

En medio de esta división interna apareció ya en tiempos de la Restauración una figura de especial relieve humano e histórico, que se ganó por derecho propio un lugar importante en el devenir francés del siglo XIX

1.1.2.1 Félicité Robert de Lamennais (1782-1854).

Resulta cuanto menos una figura interesante, incluso ahora. Fue un hombre incomprendido como todos los que se adelantan a su tiempo. No podía ser de otro modo para quien en plena restauración monárquico-católica, empezó a promulgar las ideas de lo que más tarde se llamaría **democracia cristiana**, entre ellas la libertad de religión, de conciencia, de educación y prensa o de asociación, y la separación entre Iglesia y Estado. No vamos a entrar en las indudables complejidades de su carácter, de la sinceridad de su vocación religiosa tardía o de las razones que le movieron a abandonar la Iglesia, que no la religión. Sí vamos a destacar la modernidad de sus ideas, extendidas mayormente en

el periódico L'Avenir, fundado junto con Lacordaire y Montalembert⁴, haciéndose llamar *pélérins de Dieu et de la liberté*. El carácter innovador de sus propuestas, la necesidad de preparación intelectual del clero, o el progreso que supondría la restricción de la Iglesia al ámbito puramente espiritual, fue el origen de su aceptación entusiasta entre los jóvenes y de su desgracia entre el clero.

Poco a poco, y como consecuencia de las polvaredas que sus opiniones levantaban, se fue aislando, primero de sus colaboradores -Lacordaire lo abandonó en 1832-, más tarde Montalembert y Gerbet, y luego de gran parte de su público. Fue condenado tanto por el gobierno, (un año de prisión en 1841 por sus críticas vertidas en el panfleto *Le pays et le gouvernement*) como por la jerarquía eclesiástica, que no estaba aún preparada para conquistar su independencia en favor de los pobres y lo humildes, y renunciar al inmenso poder político que ostentaba.

⁴ Jean Baptiste Lacordaire (1802-1861), representó junto a Lamennais y otros destacados pensadores, los primeros pasos de la democracia cristiana en Francia. Sus primeros años de defensa de la idea "Dios y libertad", los compartió con Lamennais, hasta 1832, en que se separó de él por motivos políticos. Optando por un camino divergente del de Lamennais, Lacordaire trató siempre de crear un "racionalismo cristiano", tan alejado del positivismo cientifista, como de las modas místicas, que se anunciaban. Dentro del concepto del "racionalismo cristiano" que defendió, procuró también racionalizar lo sobrenatural, denostado por unos e hipervalorado por otros: la religión, la trascendencia, queda según él incluida entre los aspectos menos transparentes de la razón. (Podemos observar aquí, una línea de pensamiento afín a Santo Tomás de Aquino, cuya teología intentó revitalizar Lacordaire). Procuró no abandonar los ideales democráticos de sus comienzos, aunque sin granjearse la frontal oposición y crítica feroz de que fue objeto Lamennais por parte de la jeraquía católica y el poder político.

Lamennais en mayor medida, pero también Lacordaire y otros intelectuales como Ozanam y Buchez, vieron como sus esfuerzos por instaurar las bases de una democracia cristiana, fracasaban al topar con el inmovilismo y el espíritu totalitario de una Iglesia demasiado aferrada al poder temporal.

En lo que a nosotros se refiere, resulta un personaje muy particular ya que avanzó con casi cincuenta años de antelación la democracia cristiana y el catolicismo social de finales de siglo⁵. Desde la perspectiva literaria también nos ofrece un perfil interesante. Lamennais en cuanto figura pública de la época, captó la atención tanto de católicos como de anticlericales. Entre estos últimos, Zola debió seguir la evolución de este personaje, revitalizado hacia 1885-1890 con motivo del catolicismo social de finales de siglo, y tema recurrente de publicaciones como La Revue des Deux Mondes, frecuente lectura de Zola. Es muy posible, como bien dice Pierre Ouvrard en su libro⁶, y así aparece en uno de los manuscritos de Aix, que el viaje de Lamennais a Roma

⁵ A propósito del "catolicismo social" quisiera aprovechar la ocasión para criticar un aspecto del libro de Lesourd y Paillat. En el apartado dedicado a la época de la Restauración, titulan un epígrafe "Début du catholicisme social". Las líneas que siguen hacen mención del empuje hacia la recristianización que llevaron a cabo las congregaciones y otros grupos, de la presión religiosa en la política de la Restauración, etc... En ningún momento se hace alusión alguna a doctrinas sociales de la Iglesia, acercamiento del clero a las clases menos favorecidas, ni cualquier otro aspecto de lo que a mi parecer se entiende por "catolicismo social" y que tendrá sus comienzos a partir de la Monarquía de Julio.

⁶ Ouvrard, P., 1986: 113 y 176.

en 1832 sirviera de modelo para el viaje de Pierre Froment a la misma ciudad y con propósitos semejantes, años más tarde en Rome (1896). Esta intersección entre literatura e historia no será ni mucho menos la única que veremos en este estudio.

1.1.3 La Iglesia y la IIª República

La consigna *Entre la religion et la politique il faut une entente et une harmonie*⁷ no sólo no surtió los efectos esperados, sino que además favoreció en gran medida la revolución de 1848, que acabaría con la Monarquía de Julio.

La gran responsable de este fracaso fue sin duda la política educativa, que no supo conciliar los intereses de las tres fuerzas preponderantes: Iglesia, Universidad y Compañía de Jesús. Al no poder contentar a todos, la política de Luis-Felipe comenzó a dar bandazos que le costaron la corona.

La Revolución de 1848 trajo hacia finales de ese mismo año una nueva Constitución llena de buenos propósitos e imbuida de espíritu romántico. Se pretendía gobernar en nombre del fraternalismo universal, la cooperación y el idealismo. Contrariamente a lo ocurrido en 1830, la religión se respetaba, lo que les granjeó en un primer momento el apoyo del clero. Al proclamarse la República, la religión estaba con ella.

⁷ Son palabras de Guizot, ministro de Instrucción Pública y jefe de gobierno, cf., Lesourd (1968): p. 200

Le drapeau de la Republique sera pour la religion un drapeau protecteur.⁸

Este equilibrio tan deseado en la historia de Francia, entre política y religión, parecía estar condenado al fracaso, pues tampoco esta vez se consiguió un acuerdo duradero. La causa estuvo en el desplazamiento del gobierno hacia la derecha conservadora con el triunfo de Luis Napoleón Bonaparte sobre Cavaignac, en las elecciones a presidente de la República. Con Napoleón se aliaron, la mayoría de los monárquicos y los católicos, todos ellos reunidos en el Partido del Orden. Esta situación dividió irremisiblemente a republicanos liberales y conservadores tanto en el orden político como en muchos otros.

Il n'y a pas de milieu, il faut aujourd'hui choisir entre le catholicisme et le socialisme.⁹

Sí había término medio: existían republicanos que no apoyaban las reivindicaciones populares por miedo al socialismo, gran fantasma del siglo; había también católicos demócratas, mal vistos por el partido del Orden, y sobre todo existió, tras 1848, una corriente muy interesante, que se preguntó si era posible una conciliación entre cristianismo y movimiento revolucionario. Y en el centro de tal propuesta ideológica, la figura de Cristo.

⁸ Mgr. Donnet, arzobispo de Bordeaux, cfr., Lesourd, 1968: 202.

⁹ Emile Deschanel, 1850, cf., Lesourd, op., cit, p. 202

1.1.3.1 Cristocentrismo y devoción mariana

A mediados de siglo, asistimos a un resurgimiento espectacular de la figura de Cristo, en tanto que Hijo, equilibrando el teocentrismo de Dios Padre de épocas anteriores. Esta revitalización, se desarrolló tanto en medios religiosos, como veremos, como en medios socializantes y demócratas. Fue allí donde la influencia de Lamennais¹⁰ articuló la figura de Cristo como cabeza del movimiento socializante: el reino de Dios se asemejaría a la emancipación de los pobres, el Juicio Final, no sería sino el castigo a los opresores... un socialismo evangélico, en definitiva, en el que el reino de Dios anunciado por Cristo, sería el advenimiento de la sociedad comunista.

Es esta una de las premisas que presidieron el pensamiento zoliano en materia de religión: si seducido por tal propuesta en sus años jóvenes, los reflejos que podemos rastrear en Les Rougon-Macquart, nos ofrecen una opinión cuanto menos escéptica respecto a esta utopía social y religiosa, propia de un idealismo sin base real, más entusiasta que practicable. Tal es, por ejemplo, la imagen que tenemos del joven Silvère en La Fortune des Rougon, primera novela de la serie, o de los mineros liderados por Etienne Lantier en Germinal.

¹⁰ ... la sainte et pure doctrine du Christ. C'est elle qui sauvera le monde; c'est par l'Evangile mieux entendu et mieux pratiqué que l'humanité atteindra le but que lui est assigné... (Lamennais, carta a Mme Ploetz, 27.7.1846, cfr., Cholvy-Hilaire, 1985: 168.

Y sin embargo, a lo largo de la evolución ideológica de Zola, que corrió paralela a la del siglo, estas posiciones van recuperando el protagonismo robado por la conciencia más "naturalista". Las últimas novelas, las pertenecientes a Les Trois Villes y Les Quatre Évangiles son la teoría de ese proyecto de socialismo evangélico, curiosamente igual de utópico que a mediados de siglo, pero asumido entonces, desde la madurez del escritor, como la única manera de recuperar el estado natural del hombre en el mundo.¹²

Pero, como ya dijimos, también desde dentro de la Iglesia, la figura de Cristo recupera vigencia, especialmente sobre el apoyo de pensadores y místicos como Alfonso de Ligouri -Pratiques d'amour envers Jésus-Christ-, Thomas de Kempis y su Imitación de Cristo¹³, J. Valentin Vie du prêtre, o la obra de Monseñor Devie, Entretiens du prêtre avec Jésus.

Obviamente dentro de lo que es las manifestaciones estéticas de la religión, la figura de Cristo fue también el centro de la imagería, muy especialmente en lo que a devoción hacia el Vía Crucis se refiere, pues permitía recrear la Pasión de Cristo, y a la representación de Portales y Calvarios.¹³

¹¹ Volveremos sobre esto.

¹² Volveremos detenidamente sobre él al analizar La Faute de l'abbé Mouret, de la que es uno de los principales intertextos.

¹³ Hacemos esta precisión, porque hemos consagrado el capítulo final de este estudio, precisamente al análisis de la estética de la Iglesia, análisis que viene pues refrendado por estas precisiones ideológicas e históricas.

De la devoción al Hijo, es hasta cierto punto lógico que se derivara una devoción hacia la Madre. Paralelamente pues a ese movimiento cristocéntrico, asistimos a un resurgimiento de la piedad mariana, de resonancias medievales y clásicas. Con el apoyo de la Compañía de Jesús, y a pesar de la oposición del jansenismo, la Virgen es objeto de una de las devociones de mayor arraigo, especialmente entre la población rural.

Según algunos historiadores como Gérard Cholvy o Yves-Marie Hilaire, tras esta devoción hacia la Virgen María, se puede deducir un deseo de rehabilitación de la mujer por la religión. Modestamente creemos que es llevar la deducción un poco lejos. Si bien es cierto que la mujer aparece más vinculada que el hombre a la religión, no lo es menos que, no era éste el mejor camino para esa "rehabilitación", entendiendo por tal, su acceso a un papel principal en el devenir ideológico y social, ocupado exclusivamente por el hombre. Como tendremos ocasión de probar¹⁴, la mujer de finales del siglo XIX es únicamente la depositaria de la cohesión familiar y de la perpetuación biológica de la especie; por tanto, su papel social e incluso existencial se limitaría a la esfera más material e inmanente. Ni la mayor parte de la sociedad civil, ni desde luego el estamento religioso fueron en ese momento partidarios de "sacar" a la

¹⁴ Ver el capítulo dedicado a La Faute de l'abbé Mouret, especialmente el apartado 9. Aplicación textual a la doxa, donde hacemos un repaso más detenido a la imagen de la mujer a mediados de siglo, con expresa referencia a la figura de María.

mujer de esa dimensión inmanente e incorporarla a la trascendencia del mundo de las ideas, patrimonio exclusivo del hombre¹⁵.

Más bien, lo que se puede derivar de esta exaltación de la piedad mariana, es la búsqueda de un modo de suavizar la religión, hacer de ella, no un sentimiento terrible, opresor y desolador, según el modelo jansenista, por ejemplo, sino una religión de amor y ternura. La figura de la Virgen intervendría para "cambiar la dirección" de la religión: de ser una religión inmóvil en la que Dios esperaba, en su inaccesibilidad, a que los fieles le elevaran sus plegarias, la mediación mariana haría descender la gracia divina, como un bálsamo, sobre los pecadores¹⁶.

Esta devoción hacia la Virgen, encontró en las numerosas fiestas a ella consagradas en el calendario litúrgico francés¹⁷, un motivo excelente para el desarrollo de la religiosidad popular, no exenta de cierto folclorismo. De

¹⁵ Es este un tema, que en sus derivaciones ontológicas, - dialéctica materia-espíritu- obsesionará durante toda su vida a Zola. En lo referente a la mujer y su consideración social y religiosa, La Conquête de Plassans, nos dará una visión muy precisa de las opiniones de Zola al respecto.

¹⁶ La oposición jansenismo-jesuitismo es clara.

¹⁷ Purification, 2 de febrero;
Annonciation, 25 de marzo;
Visitation, 2 de julio;
Assomption, 15 de agosto;
Nativité, 8 de septiembre;
Rosaire, 7 de octubre;
Présentation, 21 de noviembre;
Immaculée conception, 8 de diciembre.

entre ellas, es sin duda la celebración del "Mes de María" (mayo) la más extendida, tanto en la iglesia como en las casas. Por el alcance estético de tal celebración -las flores que decoran los altares, las jóvenes que renuevan esa decoración y tejen guirnaldas de flores cada día, la profusión del blanco, etc...- es una de las más recurrentes anecdótica y simbólicamente en Les Rougon-Macquart.

Históricamente este marianismo siguió en ritmo que a lo largo del siglo fueron marcando las sucesivas "apariciones" de la Virgen en toda la geografía francesa¹⁸. A pesar de la controversia que provocaron -Lourdes de Zola es, como veremos, un alegato contra "la ilusión divina"-, sin duda demuestran hasta qué punto esa piedad mariana protagonizó el final de siglo.

Zola, tan inmerso en su siglo y en los acontecimientos que en él se desarrollaron, no pudo sustraerse a esta fortísima corriente religiosa dominada por el cristocentrismo y el marianismo. Ambas tendencias aparecen magistralmente recreadas en una de las obras capitales de Zola: La Faute de l'abbé Mouret. Como veremos más tarde en el capítulo correspondiente, los libros I y III de esta novela, son reflejo de esa particular fluctuación religiosa, y la base de unas de las más bellas páginas de todo el siglo.

¹⁸1830 calle del Bac
1846 la Salette
1848 Nouillan
1848-49 Drôme
1858 Lourdes

1860 Francoules
1871 Pontmain
1873 Saint-Bauzille
1872-77 Neubois
1876 Pellevoisin.

1.1.4 La Iglesia y el Segundo Imperio

Como ya hemos mencionado, se trata del tiempo referencial de la historia de los textos que nos ocupan. Así pues hemos decidido revisar un poco más ampliamente la situación de la religión en esta época, que nos servirá de base histórica para nuestra crítica literaria posterior.

Tras los primeros momentos de duda e indecisión, el clero apoyó el golpe de estado de Luis Napoleón, por el que se iniciaba en Francia otro imperio, al tiempo que se daba al traste con las pretensiones legitimistas que querían entronizar al nieto de Carlos X, Enrique V, duque de Chambord.¹⁹

Esas indecisiones clericales de primera hora tuvieron como motivo las convicciones personales del futuro emperador, no del todo religiosas; pero fue más fuerte el miedo a la revolución socialista que a un gobernante agnóstico.

Obviamente se optó por el orden en detrimento de la libertad, y se hizo del emperador el "salvador" de la Iglesia frente a los republicanos. Con la aprobación del papa Pío IX, toda la Iglesia católica francesa entonó el "Dominem salvum

¹⁹ La lucha entre partidarios del Imperio y legitimistas antes y durante el golpe de estado del 2 de diciembre de 1851, configura el entramado histórico de La Fortune des Rougon, primera novela de la serie. La Conquête de Plassans, cuarta novela de la serie, es la continuación "histórica" de la anterior. En esta novela, como veremos en detalle más adelante, se recoge la voluntad de la Iglesia, una vez concedido su apoyo al Imperio, por "conquistar" una ciudad en general legitimista.

fac Ludovicum Napoleonem", con la que quedaba una vez más sellada la alianza entre el trono y el altar. Era sin embargo una alianza diferente de la sellada en tiempos de la Restauración: anteriormente religión y política convergían en el derecho divino de los monarcas, mientras que ahora se consideraba al gobernante como depositario del poder del pueblo.

Lo que el emperador pretendía, como casi todos los dirigentes franceses, era contar con el apoyo del clero; pero no por creencias propias, sino por táctica política. Ni Napoleón III, ni sus ministros, profesaban religión alguna y se mantenían, por prudencia o por indiferencia, al margen de estas cuestiones que trataban como meros asuntos de estado. En realidad, la religión para el Imperio fue un instrumento más que válido para acallar los ecos revolucionarios, tan nefastos para una como para el otro.

Así encontramos en los primeros años del Imperio una de esas épocas radiantes para la Iglesia, de las que hablábamos antes. Las medidas tomadas por el gobierno imperial favorecían al clero y a los católicos en general: se prohibieron las publicaciones contrarias a la Iglesia, se mejoró notablemente su situación material y se dió vía libre a un aspecto de la religión que traería no pocas complicaciones a la política francesa: las congregaciones

1.1.4.1 Las congregaciones

Durante mucho tiempo, las congregaciones estuvieron sometidas al acoso del Estado que extendía sobre ellas el miedo producido por el Galicanismo²⁰ en el siglo pasado. Sin embargo el talante conciliador de la política religiosa del Segundo Imperio, optó por dejar que un gran n° de ellas proliferasen en Francia durante su vigencia.

La extensión de estos grupos fue casi inmediata por todo el país, superando con creces al clero secular. Fueron muchas las congregaciones que surgieron, algunas de menor importancia como dominicanos, asuncionistas, lazaristas, redentoristas y otras de mayor peso que reaparecieron tras años de clandestinidad como los jesuitas.

A diferencia del clero, las congregaciones, debido a la cierta independencia con la que actuaban respecto a la jerarquía católica, se permitían intervenciones arriesgadas en el dominio político, especialmente durante la época del Orden Moral, que contrastan con la cuidada neutralidad que la Iglesia aconsejaba a sus ministros. Entre sus actividades destacan las obras de caridad, fundación de orfelinatos, el impulso del culto mariano que acabamos de ver, cuyo reflejo

²⁰ El Galicanismo fue una doctrina que en el siglo XVII, defendió la creación de una Iglesia de Francia o "galicana" independiente de la Iglesia Romana, aunque manteniéndose fiel a los dogmas católicos. Fue especialmente alentada por Louis XIV.

más evidente está en La Faute de l'abbé Mouret²¹ y sobre todo, la educación.

La historia de la educación en Francia, va pareja a la historia de la separación de la Iglesia y el Estado, pues si había un punto donde ambos convergían de un modo más que virulento, era éste.

El objetivo más importante en cualquier política interior liberal, fue siempre el de arrancar la educación de las manos de la Iglesia, o de las congregaciones; no fue nada fácil, y se necesitaron muchos años para conseguirlo, casi tantos como para la separación.

La mayor parte de las escuelas fueron cedidas a congregaciones religiosas, especialmente a jesuitas y maristas, que tenían entre sus alumnos a la mayor parte de la nobleza y a partir de ese momento, a los hijos de la burguesía, cada vez más interesada en asemejarse a la clase superior.

A partir de aquí comienza el progresivo monopolio de las congregaciones en la enseñanza francesa²².

²¹ El terrible personaje de frère Archangias, aparece como una recreación esperpéntica de una de estas congregaciones, la de San Juan de Dios.

²² Aunque Zola tratará el tema de la nefasta influencia de la educación religiosa, en diferentes novelas de la serie, habrá que esperar hasta su última novela Vérité (1903), para ver el tema desarrollado como una verdadera tesis. Partiendo de la circunstancia biográfica que padeció Zola con el "affaire Dreyfus", desarrolla una intriga en la que un maestro es injustamente acusado de la violación y posterior muerte de uno

La congregación que mayor peso tenía en la educación y que como consecuencia se granjeó las críticas más duras, fue la Compañía de Jesús. Dado su papel preponderante en la educación especialmente en los regímenes más conservadores, esta congregación se acarreó la ira de las universidades y de todos los sectores liberales. Hasta tal punto se les temía, que en algunas épocas, la palabra "jesuita" se utilizaba como insulto corriente, siendo también frecuentes las obras de teatro que incluían a algún jesuita en su repertorio, siempre en papeles de traidor e intrigante²³.

Siempre fieles a nuestro principio literario, recordamos aquí, que paralelamente al auge de las congregaciones, fue ésta una de las épocas en las que se multiplicaron los libros de crítica clerical, especialmente entre los naturalistas más jóvenes, que apuraron hasta la saciedad la figura del cura perverso, hipócrita, acaparador, lascivo y violento. Baste leer los títulos que siguen:

de sus alumnos. La verdad acaba por saberse, gracias al tesón de Marc Froment, también enseñante, cuyas investigaciones le hicieron descubrir que el culpable había sido un (ver a que congregación pertenecía), el hermano Gorgias. Este argumento sirve de base para la crítica acérrima de la educación impartida por diferentes congregaciones: Jesuitas, Capuchinos, los Hermanos de la Doctrina cristiana, Hermanos de las Escuelas cristianas, etc..., no siendo esto sino un reflejo del verdadero problema: la interferencia de la Iglesia en asuntos que, según las tesis de Zola, debían ser puramente laicos, como la educación.

²³ Zola no está al margen de esta corriente de opinión. Ya veremos cómo utiliza el referente del sacerdote en general, para dar una visión negativa sobre alguien, pero ya que estamos hablando de los jesuitas, veamos esta muestra: Lantier critica al casero que viene a reclamarles el alquiler, el día de la muerte de Maman Coupeau ... *son air recueilli de curé. (...)* un jésuite, ce salaud, avec son air de servir la messe. (L'Assommoir, p.p., 660-661).

Les Débauches d'un confesseur, L'Alcôve du cardinal, La Belle dévote, Les amours d'un supérieur de séminaire, La Confession d'un confesseur...

Y sin embargo hay un curioso dato social de grandes repercusiones en la obra de Zola; la enseñanza de los niños fue escapando del control religioso tras las leyes que se fueron aplicando:

... au collège, le prêtre ne jouait aucun rôle ou, du moins, son rôle était insignifiant. On comprend maintenant pourquoi les cléricaux, en France, on mené ces derniers temps une lutte acharnée sur la question de l'enseignement religieux. Dans les écoles publiques, la jeunesse échappe entièrement aux mains des prêtres. Il faut que le clergé, pour rétablir son pouvoir, soumette les nouvelles générations.²⁴

Pero no ocurre igual con la de las niñas. Mientras las tres cuartas partes de los niños asistían ya en 1880 a clases impartidas por laicos, más del 65% de las niñas permanecían aún en centros privados a cargo de religiosas, las llamadas *maisons des soeurs*. Resulta pues interesante ver el afán que la Iglesia tenía acaparar la educación de la mujer. Es más que posible que éste radicase en la idea de la mujer como base de la unidad familiar, como ya vimos: manteniendo a la mujer en el seno de la Iglesia, se mantenía también a la familia, que ha sido de siempre uno de los estandartes del

²⁴ Zola, O.C., t.XIV, p.p., 250-251, cf., Ouvrard, 1986: 143

catolicismo, aún en nuestros días. Si observamos la lista de obras de contenido religioso publicadas en la segunda mitad del siglo, lo veremos como tema recurrente:

Bourdon, Journée chrétienne de la jeune fille, (1868)

Mgr. Dupanloup, La femme chrétienne et française "

" La femme studieuse (1869)

Ozanam, La femme chrétienne et la société moderne (1870)

La educación religiosa de las jovencitas, era vista en círculos liberales como absolutamente nociva dada la doble moral que fomentaba, los desarreglos nerviosos que producía etc... Son muchas las novelas y libros pseudo-científicos de la época que se ocupan de la influencia nefasta de la religión en la mujer, instrumento y víctima de un poder político y espiritual, reflejado en una estructura redundante en la literatura de la época, conocida como la relación "prêtre-dévote"²⁵.

... les variétés de la dévote sont nombreuses: on compte l'hypocrite qui vend ses prières au plus juste prix, la croyante dont le cerveau détraqué a glissé aux hallucinations religieuses, la poupée mondaine qui a son prie-Dieu à Saint-Roch comme elle a sa loge aux Italiens. Je ne parle pas des femmes simples, ..., qui ... vont à la messe le dimanche, faisant ainsi entrer un coin de religion dans leurs devoirs

²⁵ Más recientemente, Freud investigó las desviaciones del sentimiento religiosos en la mujeres. Este tema es también el sujeto de un interesante capítulo del libro de Pierre Ouvrard, titulado "Le prêtre et la femme".

*d'épouses et de mères; celles-là sont de braves coeurs,
(...).²⁶*

La serie de Zola, gobernada de principio a fin por mujeres, nos presenta muchos casos de este tipo, y son muchas las ocasiones que el autor aprovecha para criticar estas prácticas. Aunque lo veremos más adelante, baste citar aquí, los casos de:

- Clotilde en Le Docteur Pascal, absorbida por la doctrina de los capuchinos aunque finalmente conquistada para la ciencia;
- la hija y la nieta de M. Charles, hombre respetabilísimo, que las educó con las hermanas de la Visitación para que al salir pudieran hacerse cargo convenientemente del burdel de la familia en La Terre;
- las burguesas de Pot-Bouille que asistían a tantas misas como exigían las conveniencias, para que sus adulterios no les dejasen ni la sombra del remordimiento;
- el gran estudio de la neurosis femenina, consecuencia de los estragos que la religión puede producir en la mente de la mujer, de Marthe Mouret, tal y como lo leemos en La Conquête de Plassans, y que analizaremos más en detalle posteriormente.

²⁶ Zola, La Tribune, 9.1.1869, artículo sobre Séraphine de Victorien Sardou, cfr., Estudio de La Conquête de Plassans, p. 646.

En definitiva podemos decir que el inusitado éxito de estos grupos, al margen de su labor educativa, se debió en gran parte a una necesidad de religiosidad -que no de religión- insatisfecha en el seno de la Iglesia, y colmada por estas congregaciones. Y es que en el siglo XIX, contradictorio como pocos, veremos desarrollarse el espíritu científico hasta la degeneración cientifista, y el espíritu religioso hasta el paroxismo de la religiosidad exacerbada.

Esta particular situación de "desdoblamiento" religioso entre una jerarquía oficial y unos grupos paralelos, será el tema básico de al menos dos de las tres novelas de la serie *Les Trois Villes*: Lourdes y Rome.

J'ai eu une brusque idée: faire deux volumes, l'un qui s'appellerait Lourdes et l'autre Rome. Ce serait pour mettre dans le premier le réveil naïf du vieux catholicisme, celui de la légende dorée, le bésion de foi et d'illusion, et dans le second, tout le néo-catholicisme de cette fin de siècle (...). Le haut clergé, le pape, Rome enfin, et Rome tâchant de se plier aux idées modernes. ²⁷

Si estudiamos detenidamente la situación, nos daremos cuenta de que esta política favorecedora de los intereses del clero, estaba cuidadosamente pensada para satisfacer determinadas exigencias pero sin aumentar en modo alguno el

²⁷ Zola, cfr., Lanoux, 1962: 258.

utilizado, o más bien "se generaliza en sentido peyorativo".

Al margen de estas matizaciones, *clérícal* en su sentido más neutro, está atestado en el siglo XIV según Wartburg y Bloch²⁸. Lo que me parece más importante es que sí datan de esta época *clérícalisme* (1867), que recoge Pierre Larousse en su Dictionnaire Universel du XIXe siècle, para indicar las pretensiones del clero en el dominio político²⁹, y sobre el que se extiende en toda una página, y el adjetivo *anticlérícal* (1866), que designa la oposición a lo anterior.

Conviene tener muy claros estos dos conceptos, pues cuando hablemos de Zola y sus posturas ideológicas en materia religiosa, utilizaremos estos términos que deseamos no nos lleven a engaño.

Así pues, la política interior del gobierno imperial se debatía entre su tendencia natural, la de separar Iglesia y Estado, y las tendencias diplomáticas que le obligaban a "contentar" al poder religioso. En realidad se trataba más de una cuestión interna entre políticos y clero, que de una cuestión popular, ya que el grueso de la población permaneció indiferente a estas cuestiones, no creyendo en modo alguno a la Iglesia en peligro.

²⁸ Wartburg-Bloch., 1986: 136.

²⁹ *Nous sommes bien obligés, (...), de signaler le but vers lequel ils (les cléricaux) marchent: c'est tout simplement la domination universelle. Les cléricaux l'ont eue, ils l'ont perdue, ils la ressaisiront.* (Larousse, P., *Grand Dictionnaire Larousse*, cfr., Six, 1986: 260).

En diciembre de 1864 apareció el *Syllabus*, que marcó un hito importante en la postura político-social del clero francés. El *Syllabus* era un compendio de alocuciones y discursos del papa. Este resumen recogía de un modo evidentísimo la ideología de la curia romana tendente a condenar "los graves errores de su tiempo" esto es, cualquier intento de configurar un orden moral, una filosofía o una política fuera de la religión. Además de ser un arrebató frente a la cada vez más solicitada separación entre Iglesia y Estado, supuso una violenta condena a cualquier tipo de libertad: de prensa, de enseñanza, de conciencia, y sobre todo, una frontal oposición a la idea de adaptarse a los tiempos modernos, al progreso, etc...³⁰

Semejante documento fue obviamente recibido con alborozo por los sectores ultramontanos, generalmente el bajo clero, pero también por los anticlericales, que veían abrirse ante ellos todo un abanico de críticas y ataques contra la Iglesia. Entre unos y otros, el alto clero, lo recibió con las reservas que se podían permitir, pues veían peligrar la condescendencia con que estaban siendo tratados por parte del gobierno. Estas diferentes reacciones, nos dan pie a establecer de un modo preciso, los estratos ideológicos dentro del clero francés. Así nos encontramos con:

³⁰ *Il est assez remarquable que Pie IX qui semble du moins avoir maudit dans le Syllabus la civilisation moderne, dut à cette civilisation des moyens très efficaces d'établir sur l'Eglise son autorité universelle: les chemins de fer et le télégraphe lui ont été pour cela d'un grand secours.*

1. Ultramontanos: Encabezados por Monseñor Pie y por el periodista Veuillot. Entre sus bases ideológicas están:
 - la infalibilidad papal;
 - la lucha contra la heregía;
 - defensa de un catolicismo integral.
2. Imperialistas: Encabezados por Monseñor Darboy, arzobispo de París. En general, defensores del Imperio y contrarios al papado.
3. Liberales: Representados por el conde Charles de Montalembert, Lacordaire (del que hablaremos más tarde), Ozanam, etc... Hostiles a Napoleón III y al Papa, y defensores de ideas demócrata-cristianas.

1.1.5 La Iglesia y la IIIª República

Por lo que a nosotros respecta, la Tercera República, sale ya de la coordenada temporal de la serie Les Rougon-Macquart. Sin embargo, aunque quede rebasado el tiempo referencial de la historia, el tiempo extra-textual, aquél en que se encuentra el escritor a la hora de generar su obra, queda plenamente inmerso en el régimen republicano. De las veinte novelas de la serie, quince se gestaron durante este período. Y a pesar del interés del autor por circunscribirse

a una referencia cronológica determinada, le fue imposible sustraerse a los acontecimientos contemporáneos de su labor como escritor, aún en detrimento de la exactitud cronológica de sus relatos. Y esto no es algo que sólo se desprenda de un estudio detallado de su obra, él mismo lo reconoce sin ningún problema;

*J'use sans remords de l'erreur volontaire quand elle s'impose, par une nécessité de construction.*³¹.

*Je le repète, je ne suis pas un savant, je ne suis pas un historien, je suis un romancier.*³² .

*Remarque générale: chaque fois que je fais de la science ou de l'histoire, je commets des énormités.*³³

Si la guerra franco-prusiana supuso un alto coste político y en vidas humanas para la sociedad francesa, para el clero fue, por el contrario, la situación idónea, que tanto esperaban, para reescribir la historia. Ya se sabe que los períodos difíciles, de tragedias y dolor, resultan muy provechosos para la religión pues suelen exaltar la piedad de la población, el misticismo, e inclinan hacia la religiosidad a escepticos e indecisos. Si a esto le sumamos un papel enormemente activo del clero francés durante la guerra, y las persecuciones de que fue objeto durante la Comuna, encontraremos el caldo de cultivo más propicio para una vuelta a presupuestos religiosos.

³¹ (Zola, Les droits du romancier, cfr., Zola, 1978, t.III: 27-28.

³² Cf., Lanoux, 1962: 265.

³³ Zola, cfr., Guillemin, 1979: 55, n.2.

El régimen revolucionario de la Comuna, que se rebeló contra el gobierno provisional del moderado Thiers, fue a su pesar más que propicio para la Iglesia de Francia. Entre las medidas tomadas estuvo la separación de Iglesia y Estado, supresión del presupuesto para los Cultos, persecuciones a sacerdotes³⁴ etc... En un momento especialmente delicado para la historia de Francia: inmersa de lleno en la guerra civil entre partidarios de la Comuna y los seguidores de Thiers, empezaba a asimilar la idea de revolución socialista con la de sangre en las calles, provocando la lógica recuperación del ultramontanismo y la revitalización del espiritualismo. La Iglesia tuvo entonces en el miedo su mejor aliado. Ante la adversidad, no más divisiones en el seno de los católicos.

Asistimos pues a un renacer de las más diversas devociones entre las que destaca sobre todas ellas la del Sacré-Coeur³⁵.

³⁴ En la "semana sangrienta" del 21 de mayo de 1871, tras numerosos combates, los revolucionarios hicieron 480 rehenes, que fueron finalmente asesinados; entre ellos se encontraba el arzobispo de París, Monseñor Darboy.

³⁵ A finales del siglo XVII, más concretamente entre 1673 y 1675, la religiosa de la Visitación, hoy santa Marguerite-Marie Alacoque, se hizo famosa por una apariciones de Cristo, en las que ella había sido elegida como apóstol del Sacré-Coeur. Esta monja encargó a los jesuitas la propagación de esta devoción, desde entonces muy popular en Francia, especialmente en los momentos más críticos. En 1864, se beatificó a esta religiosa, con lo que dicha devoción conoció una época de enorme auge.

1.1.5.1 La devoción del sacré-coeur

La devoción del Sacré-Coeur, deriva directamente del resurgimiento de la figura de Cristo que precisábamos más arriba, matizado por la mística de la reparación por el sufrimiento. Se trata de un rasgo fuertemente "dolorista" que incidía en la idea de reparar los pecados, propios y ajenos, a través del sufrimiento, según el ejemplo de Cristo. La idea del pecado como agonía en el corazón de Cristo, estuvo en el origen de esta devoción y de su mayor exponente : la basílica del Sacré-Coeur en Montmartre.

La situación histórica francesa, la derrota ante los prusianos, vino a suponer el castigo divino a la impiedad y los pecados de la *filles aînée de l'Eglise*. De aquí nació el *Voeu National* destinado a la construcción de la Basílica de Montmartre, bajo el signo de *Gallia poenitens et devota*:

Il n'est pas douteux que des crimes nationaux nous aient attiré les fléaux qui désolent la France en ce moment.

Indépendamment des desordres et des excès particuliers(...) un mépris général des lois de Dieu et des lois fondamentales imposées aux sociétés par Dieu même, une sorte de parti pris de se passer de Dieu dans la direction des affaires de ce monde, (...): tels ont été les traits fondamentaux de la vie publique en France, depuis dix ans en particulier. (...); nous pouvons donc dire que c'est un désordre national qui exige une réparation nationale... (...).

En présence des malheurs qui désolent la France et des malheurs, plus grands peut-être, qui la menacent encore; en présence des attentats sacrilèges commis à Rome contre les droits de l'Eglise et du Saint Siège et contre la personne sacrée du Vicaire de Jésus-Christ:

Nous nous humilions devant Dieu et, réunissant dans notre amour l'Eglise et notre Patrie, nous reconnaissons que nous avons été coupables et justement châtiés.

Et pour faire amende honorable de nos péchés et obtenir de l'infinie miséricorde du Sacré-Coeur de Notre Seigneur Jésus-Christ le pardon de nos fautes, ainsi que les secours extraordinaires qui seules peuvent délivrer le Souverain Pontifice de sa captivité et faire cesser les malheurs de la France, nous promettons de contribuer, selon nos moyens, à l'érection, à Paris, d'un sanctuaire dédié au Sacré-Coeur de Jésus.³⁶

En este texto, compendio de intenciones de los promotores de la basílica, se hace una revisión socio-política a los últimos años de la historia de Francia, concretamente a los últimos diez, es decir al final del Segundo Imperio, que ya mencionamos anteriormente. En realidad, bajo toda esta oratoria, bajo todos los males, persecuciones y herejías que se mencionan, sólo hay una preocupación: la posible separación de la Iglesia de los asuntos temporales. De este modo, el Sacré-Coeur de

³⁶ Cfr., Lesourd, 1968: 233

Montmartre, ...la République couronnée par le Sacré-Coeur³⁷ será el símbolo del contraataque clerical, en una época de misticismo, milagros, milenarismo, profecías, etc...

Volveremos a esta idea ver cuando estudiemos las relaciones a finales de siglo, entre ciencia y religión.

Los momentos que precedieron a la consolidación republicana estuvieron dominados por la voluntad generalizada de una restauración monárquica, cuyos defensores estaban divididos en legitimistas, partidarios del duque de Chambord, en cuyas filas militaba todo el clero francés, y orleanistas, partidarios del conde de París, de inspiración más popular. Fue esta división la que acarrió en parte el triunfo de los republicanos en las elecciones que sucedieron y acabó con la causa monárquica. El clero, que soñaba con una restauración que rehabilitara el poder religioso, veía en peligro sus intereses. No es que creyera que la república fuese mala en sí misma, lo que encontraba pernicioso para la religión era la proclamación que sin duda se haría de las libertades de conciencia, de educación y de prensa. Y en este estado de cosas, asistimos a un giro importante en la política de la Iglesia.

En la actitud del entonces papa León XIII, se observa el sentido político de un estadista inteligente: viendo que la causa monárquica estaba perdida en Francia para siempre, no sólo aconsejó, sino que casi obligó a sus fieles, a aceptar el nuevo régimen, a incorporarse a él, para poder controlarlo

³⁷ Cf., Guillemin, 1979: 46.

desde dentro. Lo que los políticos republicanos entendieron como un acercamiento, inicio de una concertación Iglesia-Estado, no fue sino una acertada maniobra de la Santa Sede.

Nous croyons opportun, nécessaire même d'élever la voix pour exhorter plus instamment, nous ne disons pas seulement les catholiques, mais tous les Français honnêtes et sensés à repousser loin d'eux tout germe de dissentiments politiques, (...). Le pouvoir civil, considéré comme tel, est de Dieu et toujours de Dieu!...

Par conséquent, lorsque les gouvernements qui représentent cet immuable pouvoir civil sont constitués, les accepter n'est pas seulement permis, mais réclamé, disons plus, imposé par la nécessité du bien social... (...) les gens de bien doivent s'unir, comme un seul homme, pour combattre, ..., les abus progressifs de la législation...³⁸

Pero esta agudeza de visión, no fue comprendida por todos los católicos. Sí por los más inteligentes, pero los católicos provincianos, monárquicos acérrimos en su mayoría y el bajo clero, no lo entendieron así, y retiraron al papado parte de su confianza. Como dice Anatole France, no sin una pizca de ironía,

Les dames dévotes de Bretagne et d'Anjou priaient pour la conversion du Pape³⁹.

³⁸ Son palabras de León XIII, cf., Anatole France, 1964: 45-46.

³⁹ France, 1964: 46.

Todos los republicanos que bajo el Segundo Imperio vertían las más duras críticas sobre la Iglesia, y proponían las más audaces medidas en contra, vieron cómo cambiaba la perspectiva de las cosas desde el poder. El gobierno republicano, alardeando del acercamiento de la Iglesia, se mantuvo algo más que moderado a este respecto, al menos en los primeros tiempos. Es la época del "orden moral" dirigida por Mac Mahon, donde se pretendió un acercamiento, no al bajo clero, ultramontano y violentamente antirrepublicano, sino al alto clero más moderado. Con la victoria de la izquierda en las elecciones, no cambió la situación bruscamente, sino de un modo paulatino. Esta actitud en principio moderada fue tachada de "oportunistas", por los integrantes de las facciones más extremas: los que creían que todo republicano era una encarnación del demonio, y los que creían que la república debía ser por encima de todo anticlerical⁴⁰. Que se pactase en determinadas ocasiones con la Iglesia no nos debe hacer olvidar que uno de los principales objetivos de la III^a República era el de la separación de la Iglesia y el Estado, que venía siendo en realidad, la historia de la política interior francesa desde la Revolución. Ahora bien, a pesar de las prisas de los más extremistas, semejante decisión por lo que supondría para la vida de todos los

⁴⁰ Entre estos últimos destacó el gran director de la izquierda francesa, Léon Gambetta (1838-1882), jefe de la Unión Republicana que, durante su época de diputado pronunció discursos siempre de corte anticlerical. Basten unas líneas para ilustrarlo: ... *l'ennemi de tout ce qu'il y a de sain, de tout ce qu'il y a de bienfaisant dans l'organisation des cités modernes: le cléricalisme*. (Discurso del 20 de octubre de 1872, cfr., Colin, 1988: 163.

franceses, no podía tomarse a la ligera. Seguía habiendo fuertes grupos contrarios a tal decisión. Así Anatole France opinaba en L'église et la république que la separación era imposible, al ser indesligable su carácter espiritual del material.

... il est de fait que l'on ne conçoit guère le gouvernement de l'esprit sans le gouvernement de la chair⁴¹. Quant aux limites de sa juridiction, (de l'Eglise) elle seule a le droit de les déterminer et quiconque lui conteste ce droit est en rébellion contre Dieu.⁴².

Otros opinaban como Littré en 1885, que ni la sociedad civil, ni la religiosa estaban aún preparadas, pero que la utilidad de esta separación estaba fuera de duda. El tiempo le dió la razón, pero una razón que tardaría aún una treintena de años en llegar.

1.1.6 Ciencia y religión

Ciencia y religión han sido desde la antigüedad, el centro de numerosos planteamientos de índole diversa: antropológicos, filosóficos, teológicos, morales, etc... Pero no tenemos que irnos tan lejos para encontrar un tiempo y un espacio dónde ambas existieron en una convivencia que no podemos definir como tranquila precisamente.

⁴¹ France, 1964: 24

⁴² France, 1964: 27.

El siglo XIX, al margen de sus convulsiones políticas, resultó ser una época de grandes transformaciones ideológicas en toda Europa. El caso de Francia no es pues ni mucho menos el único, pero nos puede servir de paradigma, ya que en mayor o menos medida, sus características pueden extenderse a la mayor parte de Europa occidental.

La evolución más significactiva del siglo se concentra en su segunda mitad: el segundo tercio del XIX está dominado por el culto a la ciencia, mientras que en el último tercio este culto se sustituirá por un retorno a la fe y la religión; las causas y circunstancias de tan curiosa transformación, las iremos viendo en adelante.

1.1.6.1 La doctrina positiva de Comte

Ideológicamente, la línea maestra seguida por la segunda mitad del siglo XIX, dentro del culto a la ciencia fue sin duda alguna, la del positivismo de Auguste Comte (1798-1857), tanto por los adeptos que arrastró, como por las reacciones contrarias que provocó.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, asistimos a una progresiva malinterpretación de las ideas positivas; esta degeneración de la filosofía de Comte, proviene del error de haber confundido el método con el fin. La ideología positiva no era solo una renovación de las ciencias, sino el camino para acceder a una reforma total de la moral y la sociedad

para conducirla a su "edad positiva"⁴³. Para llevar a cabo esta reforma, los instrumentos básicos eran: el razonamiento y la observación, el estudio del cómo y no del por qué o del para qué de los diferentes fenómenos, intentando regular su funcionamiento sin investigar su causa primera; todo esto ateniéndose a lo dado por los sentidos y alejándose de lo trascendente o ideal. El método positivo se extendería a todos los órdenes del conocimiento, y no exclusivamente a la ciencia, como ocurrió después. El desarrollo espectacular de los descubrimientos científicos en esta segunda mitad del siglo, absorbió como propio el espíritu positivo, hasta llegar a la total identificación entre ciencia e ideas positivas, o lo que es lo mismo al "cientifismo" de los últimos años, tan alejado de la idea primera de Comte.

Aplicar el método positivo a las ciencias más "simples" como la matemática en primer lugar, y más tarde la física, química o biología, sólo es un primer paso para acceder al estadio positivo de la Humanidad, caracterizado, en el orden científico por la sociología (fue el mismo Comte quien acuñó en término).

⁴³ Hacia 1840 Auguste Comte, propuso una nueva explicación para la evolución de la Humanidad: a la edad teológica, donde todo se explica en función de las fuerzas divinas o demoníacas, -fetichismo, politeísmo y monoteísmo-, sucedería la edad metafísica, en la que las causas que explican el universo se han convertido en ideas abstractas, racionales, y finalmente la edad positiva donde todo se somete a la demostración y comprobación empíricas, abandonando el estadio de las hipótesis metafísicas anteriores.

Una interpretación simplista de la doctrina positiva, llevada por la animadversión hacia el idealismo romántico anterior, centró la doctrina de Comte únicamente en su postura antimetafísica, excluyendo de ésta cualquier aspecto relacionado con lo trascendente por excelencia: la religión, en cualquiera de sus formas. De aquí arrancó la lucha encarnizada entre ciencia y religión que protagonizó la última parte del XIX. Sin embargo, un estudio no mucho más profundo, pero sí más riguroso del pensamiento de Comte, nos demuestra que al final de esa transformación social por el método positivo, se encontraba una nueva religión, que, producto del método científico, ocupó los últimos años del filósofo.

*La science réelle devrait d'abord aboutir à la saine philosophie capable de fonder enfin la vraie religion*⁴⁴.

Au fond la science proprement dite, est aussi préliminaire que la théologie et la métaphysique, et doit être finalement autant éliminée par la religion universelle. (íbid).

Algo así, es del todo impensable en los supuestos "discípulos" de Comte, hijos muchos de ellos, de la divulgación popularizada de sus enseñanzas, llevada a cabo por Emile Littré que negó esa nueva religión de la Humanidad positiva. Baste con leer la definición que del positivismo encontramos en el Gran Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle, una de las grandes obras de la época: ... un système de

⁴⁴ Comte, citado por Arnaud, P., Auguste Comte, Textes Choisis, Cfr., Ambrière, M., 1990: 357

philosophie qui rejette toute conception métaphysique, toute étude du surnaturel et fonde la science toute entière sur la considération des faits matériels et palpables (...). ⁴⁵.

Esto demuestra nuevamente lo que dijimos con anterioridad: lo que no era más que un instrumento, un método de trabajo, se convirtió en el fin último de esta filosofía desvirtuando notablemente sus contenidos: "positivismo", "modernismo", "racionalismo", "determinismo" etc..., fueron vocablos empleados hasta la saciedad en esta época, estando muchas veces desprovistos de su verdadero contenido. De modo que, y para concluir este apartado, dejemos claro, que al referirnos a la doctrina de Comte, hemos empleado el término "positivo,a", y cuando lo hemos hecho en referencia a sus seguidores más o menos fieles, utilizamos el término "positivista".

Al margen de la base ideológica de esta época, más o menos bien interpretada, lo que es indudable es que asistimos a una verdadera revolución científica y técnica en muchos de los campos del saber.

Los comienzos del 2º Imperio fueron buenos, las condiciones económicas y sociales habían superado ya las tristes épocas anteriores, en definitiva existía un cierto clima optimista en Francia. En este clima tuvieron lugar toda una serie de mejoras técnicas en los más diversos órdenes.

Ciencia y técnica se desarrollaron hacia dos fines muy concretos: fomentar la comodidad y explicar el mundo desde el mundo mismo. Para comprender perfectamente la invasión de la

⁴⁵ Op., cit.: 358.

ciencia en todos los órdenes de la vida, leamos atentamente esta cita que a nuestro parecer, resume admirablemente las circunstancias en las que se desarrolló:

... primo, la "science" est le seul savoir authentique (et donc le meilleur des savoirs); secundo, la science est capable de répondre à toutes les questions théoriques et de résoudre tous les problèmes pratiques (du moins si ces questions et ces problèmes sont formulés correctement, c'est-à-dire de façon "positive" et "rationnelle"); tertio, il est donc légitime et souhaitable de confier aux experts scientifiques le soin de diriger "toutes" les affaires humaines (qu'il s'agisse de morale, de politique, d'économie, etc.)⁴⁶.

Así enunciado, este planteamiento se nos muestra como ciertamente absolutista, y eso no es del todo falso. Alejados de los científicos originales, los "cientifistas" pregonaron el dominio absoluto de la ciencia para organizar la humanidad, instalándola en la única realidad posible, el racionalismo científico.

La science réclame aujourd'hui la direction intellectuelle et la direction morale des sociétés.⁴⁷

Son palabras de Marcelin Berthelot, uno de los hombres modelo de esta época. Siendo uno de los grandes científicos de su tiempo -quizá la máxima autoridad en química- ejerció

⁴⁶ Thuillier, 1980: 92-93.

⁴⁷ Cfr., Six, 1986: 320.

un dominio casi despótico del mundo científico y de la enseñanza, desde sus altos cargos en la política francesa de la época (inspector general para la enseñanza pública en 1876, senador vitalicio en 1881, ministro de Educación en 1886, etc.). Esta figura nos sirve de modelo para ejemplificar hasta qué punto la ciencia se erigió en dueña y señora de la vida francesa, llegando incluso a posturas claramente erróneas como la tozuda y repetida negativa de tan insigne investigador a aceptar la teoría de los átomos, descubrimiento puntero en el mundo de la física y la química, al que, en su calidad de ministro, no permitió la entrada en la enseñanza francesa hasta 1890, empujado por el consenso de los más prestigiosos investigadores mundiales. Su afán por reducir cualquier manifestación fisiológica a fenómenos puramente químicos, cerraba el paso a grandes innovaciones que se desarrollaban fuera de Francia. Con esto no pretendemos en modo alguno desacreditar los avances científico-técnicos del XIX, sino criticar cierta ideología que en nombre del progreso, se permitía establecer verdaderos dogmas de fe, piedra de toque de su enfrentamiento con otros sectores, como el religioso⁴⁸.

⁴⁸ El ejemplo de Berthelot no es el único, aunque sí el más significativo. Otro no menos importante fue la oposición de sectores científicos a aceptar las nuevas teorías de la herencia genética de Mendel, aceptadas comunmente fuera de Francia desde 1865. Aferrados al lamarckismo, los investigadores franceses eran incapaces de aceptar una ley que introdujeran el azar en biología, algo del todo impensable para un determinismo cientifista de causalidades precisas y perfectamente controlables. Así Francia llevó durante tiempo, un retraso de cerca de cuarenta años en esta disciplina.

No obstante, y a pesar de ciertos sectores más o menos inmovilistas dentro del clima de progreso generalizado, en el último tercio del siglo, los avances de la técnica y la ciencia se desarrollaron espectacularmente. Sería excesivamente largo pasar revista quí a los incontables inventos y adelantos técnicos que se sucedieron en este siglo, especialmente en su segunda mitad. Sí podemos mencionar algunos de entre los más curiosos, para hacernos una idea de su magnitud, transformando esos años en la época dorada de las máquinas⁴⁹:

- la primera bicicleta creada por Lawson (1876);
- la linotipia, de creación americana (1884);
- el fonógrafo y la lámpara incandescente de Edison (1877 y 1878);
- la primera red telefónica se instala en Londres (1879);
- la primera locomotora eléctrica de Siemens (1885);
- los primeros neumáticos de Michelin (1891);

⁴⁹ El protagonismo que cobraron las máquinas a mediados y finales de siglo, desbordó los cauces puramente técnicos, para impregnar de esa sensación de progreso y adelanto, los más variados órdenes de la vida. La máquina no sólo se construyó, también se pintó, se describió, se estudió, se mitificó, ... se hizo en definitiva, protagonista de la vida decimonónica. *J'en suis fâché pour les rêveurs, le siècle est aux planètes et aux machines (...)*. (Maxime Du Camp, Chants Modernes, 1885, cf., Ambrière, p.323); *L'esprit du siècle, ne l'oublions pas, est aux machines.* (Villiers de L'Isle-Adam, cfr ., *ibid*); ... (la machine est) *l'objet qui apparaît aux hommes de la seconde moitié du siècle comme le plus représentatif de leur temps et qui va trouver dans le roman, après 1850, son expression littéraire définitive (...)*. (Jacques Noiray, Le mythe de la machine au XIXe siècle, cfr., *ibid*). Creemos especialmente interesante para nosotros el destacar este perfil aquí, dado que si alguien recreó el mundo de la máquina y elevó el modelo termodinámico a la categoría de motor narrativo, ese fue sin duda Zola.

- la máquina de escribir, llega a Francia en 1886⁵⁰.

En lo que a descubrimientos científicos se refiere, el siglo no fue menos pródigo. El desarrollo de la ciencia, en sus diferentes disciplinas, abarcó dos frentes:

- uno, el de la investigación científica pura, en su sentido estricto, que lleva nombre y apellido y que el público valoraría en su justa medida años más tarde: Podemos destacar en este frente:

- . los trabajos de Carnot sobre la energía y la termodinámica;
- . las investigaciones de Berthelot sobre la síntesis de cuerpos orgánicos;
- . los espectaculares avances de la biología y fisiología del cerebro humano llevados a cabo por Broca y Manouvrier;
- . los estudios físicos sobre la descomposición de la luz, realizados por Chevreul⁵¹;
- . los innumerables descubrimientos médicos: el bacilo de la tuberculosis de Koch, el del cólera, o vacunas como la antirrábica de Pasteur, verdadero adalid de la época.

⁵⁰ Nota curiosa a propósito de la máquina de escribir: Volviendo Edmond de Goncourt en 1886 de firmar un contrato en el despacho de un abogado de la avenida de la Opera, anotó entre extrañado y confuso que *L'acte a été imprimé sur un petit piano* (Cfr., Six, 1986: 108).

⁵¹ Llamamor la atención sobre este descubrimiento en concreto dado el alcance que tendrá en la pintura impresionista, referente estético de gran parte de las descripciones zolianas.

- En el otro frente, la ciencia se desarrolló por cauces menos crípticos, y siguió caminos que la llevaron a la divulgación entre el gran público. Estos caminos tuvieron también sus nombres propios, científicos que, tras años de práctica profesional, salieron de sus laboratorios y pusieron sus conocimientos al alcance de cualquiera; hombres polifacéticos, estudiosos de las artes y las ciencias que con sus obras hicieron accesibles los nuevos descubrimientos. Taine, Claude Bernard, Littré, Renan, etc... encabezaron una nueva generación que transformó la idea del investigador y su método de trabajo; que quiso cambiar el mundo con los instrumentos del racionalismo, la demostración científica y la lógica; y que, como consecuencia directa de lo anterior, pulverizó los dogmas y la fe, considerándolos como meros infantilismos. Un ejemplo muy ilustrativo de esto fue la demostración que el ya mencionado Berthelot llevó a cabo en 1854, creando un producto orgánico, la glicerina, a partir de elementos puramente químicos. La dimensión de este descubrimiento, va más allá de lo puramente científico: el hombre asume en parte el papel de Dios, es capaz en todo caso de competir con la naturaleza en su labor creadora, y esto da al traste con los cimientos más importantes de la religión.

Le monde d'aujourd'hui est sans mystère . La conception rationnelle prétend tout éclairer et tout comprendre; elle s'efforce de donner de toutes choses

une explication positive et logique, (...). C'est par la connaissance des lois physiques que la science a renouvelé la conception du monde et qu'elle a renversé sans retour la notion du miracle et du surnaturel.⁵²

Rápidamente esta nueva manera de ver las cosas fue consiguiendo adeptos, especialmente entre los jóvenes universitarios, cuyos planteamientos empezaron provocar ciertas tensiones en el seno de la Iglesia.

El espíritu científico llegó también a disciplinas menos estrictas, como la sociología, la filosofía, la historia, o las religiones. Estas últimas pasaron a ser consideradas desde su punto de vista histórico y en igualdad de condiciones respecto al cristianismo, llevándose a cabo estudios contrastivos entre las diferentes creencias⁵³. Así se llegó a la idea del cristianismo como un monoteísmo más comparable al islam o al judaísmo. Incluso Renan, siguiendo la trayectoria de eruditos alemanes, intentó aplicar los métodos históricos al cristianismo, a la figura de Cristo etc... Su voluntad de dar explicaciones más o menos científicas de los misterios de la fe cristiana le acarreó las más duras críticas por parte del estamento eclesiástico que le consideró como un revolucionario y un provocador; esta

⁵² Berthelot, *Origines de l'alchimie*, 1885, cfr., Six, 1986: 106.

⁵³ Producto de este nuevo pensamiento fue el renovado interés que en toda Europa suscitó el orientalismo. El budismo y otras religiones orientales llegaron hasta el público. El gran responsable de la divulgación del budismo en Francia fue Eugène Burnouf y el círculo de sus alumnos.

reacción, como siempre, hizo que sus escritos despertaran un mayor interés entre el público⁵⁴.

La religión tradicional entra en una época de desprestigio y desfase. Los dogmas, la explicación del mundo que brindaba la Iglesia, comienzan a tambalearse y rápidamente son considerados como inadaptados a los tiempos modernos.

*Autrefois le clergé était à la tête de la société par ses lumières. Jamais depuis bien de siècles, le clergé pris en masse n'avait été aussi ignorant qu'aujourd'hui, et jamais, cependant, la vraie science n'a été plus nécessaire.*⁵⁵.

Estas palabras de Lamennais, representaban el sentir de una gran parte de la población que se topaba en una brutal irreconciliación con declaraciones como la que sigue:

*Ceux-là (los estados europeos) sont plongés dans une erreur coupable qui prétendent que le pape peut et doit se réconcilier avec le progrès, le libéralisme et la civilisation moderne.*⁵⁶

Como consecuencia de la imposibilidad de reconciliación entre ambas posturas, las opiniones se extremaron. Todo lo concerniente a lo sobrenatural era considerado absurdo; el

⁵⁴ La línea de pensamiento de Renan y sus seguidores fue continuada a principios del veinte en círculos modernistas, por hombres como el padre Alfred Loisy, que presentó a Cristo exento de su vertiente trascendente e inconsciente de su divinidad. Este planteamiento, por su audacia, fue igualmente condenado por la Iglesia y apenas si tuvo algún eco.

⁵⁵ Son palabras de Lamennais, cfr., Lesourd, 1968: 181

⁵⁶ Pío IX, *Syllabus*, párrafo 80, cfr., France, 1964 :30.

mundo según los positivistas era pura materia increada y eterna, que no iba hacia ningún sitio y que englobaba igualmente a hombres, animales o cosas, todos sometidos a un cierto determinismo. La Iglesia creyó que esa transformación que exigía su adaptación a la vida moderna, suponía pagar un precio muy alto y renunciar a las bases mismas de la fe católica, así que prefirió no sólo criticarlos sino refugiarse en ella misma, volviendo a sus épocas más conservadoras.

La fe religiosa fue sustituida por la fe científica, y lo que antes se le pidió a la religión ahora se le pedía a la ciencia. Así llegamos a una época de cientifismo exacerbado, que fue deformando poco a poco los presupuestos científicos de los primeros años. Se esperaba que la ciencia fuera la panacea y el remedio para todos los males, y que lo fuera de inmediato. Los científicos eran considerados como los sacerdotes modernos, dispuestos a mejorar en poco tiempo el mundo, la sociedad y las creencias, y se pensaba en la ciencia como en la religión del futuro. Llegados a este extremo, poco importaba el alcance de los descubrimientos a largo plazo si no tenían una aplicación casi instantánea y no respondían a las necesidades físicas y espirituales de cada individuo. Obviamente esto no fue así. La gente poco a poco fue desconfiando de un cientifismo que no tenía todas las respuestas.

Se abre entonces una nueva época para Francia, un giro ideológico que caracterizará el final de siglo y la entrada en el nuevo.

Ya vimos con anterioridad que los últimos años del XIX fueron duros y críticos para este país: se puede hablar de la crisis económica de los '80, de un descontento generalizado, de una pésima situación económica y de frecuentes desórdenes sociales que anunciaban la emergencia de nuevas conciencias; todo esto sumado a la terrible derrota, más moral que física, ante Alemania, que provocó un encerramiento de Francia en sí misma, rumiando su fuerte crisis política e ideológica. En este clima no es de extrañar que el pesimismo hiciera mella en los más variados ámbitos.

En estos momentos tan decisivos, se abrió pasó en Francia la filosofía de Schopenhauer, divulgada especialmente por Brunetière, entroncando su pesimismo filosófico con el pesimismo natural del país. A partir de aquí se empezó a considerar el espíritu científico inmediatamente anterior, como un medio para hacer más patentes las limitaciones del ser humano. Asistimos a un regreso a cuestiones básicas como "¿De dónde venimos?", "¿A dónde vamos?", "¿Quiénes somos?", en definitiva, una vuelta al "por qué" tras el fracaso y la insatisfacción del "cómo" positivista.

El estoicismo positivista, que preconizaba la adaptación del hombre al mundo tal y como es, como una pieza más de su mecánica, contentándose con el aquí, ignorando el más allá, no previó la fuerza con que la angustia metafísica calaría en muchos espíritus sedientos de respuestas en una época llena de interrogantes.

Si tout dans notre personne n'est qu'aboutissement et que résultat, si notre façon tendre ou amère de goûter la vie n'est que le produit de la série indéfinie des causes, comment ne pas sentir le néant de ce que nous sommes?" .

Las nuevas generaciones inician pues, desde estas posturas, el acoso y derribo de la ideología cientifista anterior, asimilandola a la clase burguesa, o más bien "nuevo burguesa".

*(Nous) sort(ions) enfin de ce monde hideux de Taine, de Renan et des autres Moloch du XIXe siècle, de ce bagne, de cette affreuse mécanique entièrement gouvernée par des lois parfaitement inflexibles et pour comble d'horreur connaissables et enseignables."*⁵⁷

Se criticarán entonces, los que hasta el momento eran valores incuestionables de la modernidad: la técnica, el progreso material, el dinero, el confort, la razón, y se defienden a ultranza los nuevos ideales (y nunca mejor dicho): el sentimiento, el espíritu, la moral, la imaginación, etc...

1.1.6.2 Ideologías finiseculares

Producto de esta nueva situación, en Francia y en menor medida en Europa se abrieron paso una serie de ideologías que, fuera del contexto religioso, pretendían responder de un

⁵⁷ Bourget, Paul., citado por René Ternois, 1963: 291.

⁵⁸ Paul Claudel, carta a Jacques Rivière, 12.3.1908, cfr., Ambrière, 1990: 536

modo u otro, a las preguntas que la ciencia dejó en el aire. Todos ellos se caracterizan por su antipositivismo radical y por su tendencia a refugiarse en épocas pasadas, legendarias e idealizadas.

a) El neo-malthusianismo.

Supuso la revitalización de las teorías de Thomas Robert Malthuse, aunque a diferencia de lo ocurrido en el siglo anterior, los presupuestos anti-natalistas obedecían a cuestiones filosóficas -pesimismo, nihilismo-, camufladas bajo presupuestos socio-políticos⁵⁹.

Resulta bastante interesante acercarnos a esta postura porque fue tema de debate entre los naturalistas. Los hubo como Zola que se declararon absolutamente contrarios al descenso de la natalidad y consideraron al neo-malthusianismo como ... *(une) mode imbécile, l'ennui d'une époque anxieuse et souffrante, réduite à se distraire en jouant avec la mort(...)*.⁶⁰

Zola encarnó la corriente optimista y esperanzada de finales de siglo, que veía en la fecundidad y la procreación la semilla misma del progreso:

⁵⁹ Thomas Robert Malthuse (1766-1834), fue un economista inglés, del que destacamos aquí su obra *Ensayo sobre el principio de la población* (1798), en la que, presintiendo el aumento global de la población mundial, propuso la restricción voluntaria de los nacimientos. A finales del XIX se reavivaron estas teorías, aunque por motivos diferentes. Ya veremos las diferentes posturas que fueron tomadas en el seno de los naturalistas respecto a esta ideología.

⁶⁰ Zola, *Paris*, cfr., Bertrand-Jennings, 1977: 99).

... des ménages ayant chacun douze enfants pour crier la joie humaine à la face du soleil...⁶¹ .

Otros como Huysmans, olvidando su terca misoginia se declararon a favor de las teorías malthusianistas argumentando entre otras razones, la triste situación de la mujer condenada a parir, mientras que la mayor parte de los amantes desaparecían alegremente. Más extremista, cuando no dramático, se mostró Henry Fèvre en un artículo aparecido en La Revue d'aujourd'hui, titulado "Et multipliez-vous":

Multipliez-vous, c'est-à-dire envenimez jusqu'à la rage la concurrence du travail, multipliez vos chances de misère. Obstruez l'obstruction et engorgez l'engorgement. (...). Trop d'hommes déjà s'étouffent sur ce petit coin de terre. (...). Peut-être alors cette concurrence exagérée, effrénée, du travail (...) aura-t-elle pour résultat une baisse générale des salaires et des traitements, la misère plus grande de la masse, et la richesse de quelques-uns. (...). La population est l'ennemi du bien-être général; l'enfant est l'ennemi du père, et la mère féconde, nuisible à tous (...). (...) la femme stérile devrait être sacrée (...).⁶².

b) El espiritualismo

El materialismo promovido anteriormente tenía fisuras que ahora se convierten en grandes grietas, por las que se

⁶¹ Cfr., Colin, 1979: 204. Este tema va mucho más allá de una mera opinión sociológica o moral; volveremos a verlo recreado hasta la saciedad en las últimas obras zolianas, como elemento fundamental de todo un universo metafórico cuyos pilares básicos serán la fecundidad, el trabajo, la familia, etc..

⁶² Cfr., Colin, 1979: 205)

escapa el hombre, prisionero de su propia materialidad y sediento de una libertad que busca entonces más allá de lo físico.

Moi aussi je voudrais être un ange; je suis ennuyé de mon corps, (...). J'ai rêvé la vie des couvents, des ascétismes des brachmanes (sic), etc...⁶³.

Son palabras de Flaubert que dan buen ejemplo de lo que queremos decir.

Dentro de la vertiente espiritualista no-religiosa, y producto del típico milenarismo de finales de siglo, se pusieron de moda:

- el ocultismo, (satanismo, magia negra, etc...⁶⁴) desarrollando en su seno diversas doctrinas, órdenes y cultos, dirigidos por un número ingente de "maestros", magos y profetas, de la más diversa índole⁶⁵;
- lo fantástico, el espiritismo y el estudio más o menos riguroso de formas anormales de la conciencia;
- las sesiones de hipnósis en salones acomodados, promovidas por la escuela de Nancy, o por los experimentos del doctor Charcot en el hospital de la

⁶³ Cfr., Colin, op., cit.: 150.

⁶⁴ Veamos sólo una pequeña muestra de los títulos publicados en la época: *L'Occultisme contemporain* (1887), *Traité élémentaire des sciences occultes* (1888), *La Pierre philosophale* (1889), todos ellos de Encausse, bajo el seudónimo de Papus; *Les grands initiés* (1889) de Edouard Schuré; *Essais de sciences maudites* (1886), *Le Serpent et la Génèse* (1892), *Le Temple de Satan* (1892) *La Clef de la magie noire* (1897), de Stanislas de Guaita, etc...

⁶⁵ Entre estas órdenes a caballo entre lo religioso y lo oculto, las más destacables fueron la Orden de la Rosa-Cruz, fundada por Stanislas de Guaita en 1888, de base católica, pero marcada por un profundo wagnerismo.

Salpêtrière, así como telepatía, neurosis o locura.

En un orden literario, esta tendencia, a la vez que promovió el género fantástico, supuso una ola de críticas furibundas contra el naturalismo, que se autodeclaraba materialista y positivista. Sin llegar aún a presupuestos simbolistas, decadentistas o iluministas, críticos y escritores se volvieron como primera medida, hacia un naturalismo "suavizado", en el que encontraban preocupaciones y sentimientos más allá de la materia, tales como la caridad, la compasión, la emoción moral, incluso cierta dimensión divina. Se trata del naturalismo ruso o inglés. Huysmans hablaba tras abandonar sus primeros presupuestos naturalistas de un "naturalismo espiritualista":

*Il faudrait, ..., suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer... un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste.*⁶⁶

Brunetière se mostraba menos conciliador:

On ne saurait trop le redire: c'est ici que n'ont pas compris nos modernes naturalistes, Flaubert en tête, M. Zola derrière lui, ni leurs nombreux imitateurs; et c'est ce qui fait sur eux la si grande supériorité des naturalistes russes et anglais, d'un Tolstoï, d'un Dostoïevsky, de Dickens, de George Eliot. C'est que ceux-ci ont vraiment aimé les humbles et les dédaignés, cette foule anonyme et obscure que le grand art, l'art officiel et d'apparat, ..., avait rayée de ses

⁶⁶ Huysmans, *Là-Bas*, cfr., Colin, 1979: 243-244.

papiers. (...). S'ils sont descendus dans l'âme d'une fille ou d'un criminel ça a été pour y chercher l'âme elle-même de l'humanité. ⁶⁷

Zola se resistió como pudo frente a esta corriente, pero como venía siendo habitual en él, sus opiniones teóricas divergían más que notablemente de sus novelas; de modo que ni él mismo pudo evitar cierta permeabilidad en su quehacer literario, que le hizo absorber en sus últimos textos, aspectos más o menos afines a esta postura, como podremos comprobar más adelante.

c) El wagnerismo

El wagnerismo recorrió Europa, proponiendo la vuelta a lo mítico, lo legendario y lo onírico; la revalorización del sentimiento y la fuerza de la subjetividad, caminos que según el propio Wagner, conducirían a la liberación del hombre de su atadura a los objetos. Más importante de lo que parece a primera vista, esta ideología representaba:

- el mito fundacional del occidente europeo, pasando de la tradición latino-cristiana, a la latino-germánica. Es este un aspecto laico, sin metaforizaciones de la divinidad, y cuya liturgia quedaría establecida en el mundo operístico wagneriano;
- cierta estética literaria, reflejada en la recuperación de las "sagas" a imagen de los modelos nórdicos, cuya

⁶⁷ (Citado por Borie, 1971: 37.

característica principal era su carácter cíclico, y la revitalización del "tema" o espectro temático que aparece siempre envolviendo y caracterizando a los personajes. Su vertiente musical es el "leiv motif;

- el resurgimiento nacionalista que dividió a Francia en pro y anti germánicos, trasladándolo incluso al mundo de la música donde se opusieron la música alemana, más orquestal y la música francesa, más coral⁶⁸.

Dentro del contexto religioso, nos encontramos con un panorama ciertamente complejo. A grandes rasgos, y como consecuencia del desánimo general, se observa un protagonismo creciente de cuestiones religiosas, ya sea como refugio metafísico de almas insatisfechas, ya sea como objeto de estudio o como base poética, filosófica, social, etc... En términos generales podemos destacar al menos tres grandes líneas de pensamiento respecto al hecho religioso:

- La primera de ellas, podría considerarse como heredera del ultramontanismo anterior, del que ya hablamos. Su posición es altamente extremista motivada por una reacción de violenta oposición contra el mundo científico y positivista. Sus fundamentos están en una vuelta a la concepción trascendente del mundo y del individuo, reivindicando el papel de la metafísica, por encima del materialismo fracasado de los últimos años. En cuestiones puramente teológicas, se

⁶⁸ Uno de los grandes promotores tanto de la música como de la filosofía wagneriana fue Villiers de L'Isle-Adam, interesado fundamentalmente en la trágica concepción wagneriana de lo sagrado.

opera una vuelta al espíritu anterior, corregido y aumentado, utilizando una terminología moderna podríamos hablar de una "ola de integrismo católico". Entramos pues en una época de reanimación de la religión primitiva, casi medieval⁶⁹. A las dificultades del mundo actual, los creyentes oponen una visión tan nostálgica como idílica del pasado de la Humanidad dónde la Iglesia dirigía la sociedad en bien de los hombres; los dogmas religiosos y el contenido de la Biblia se toman al pie de la letra, sin dejar ningún cabo suelto. Se procede a la proclamación de dogmas tan fuertemente criticados después como el de la infalibilidad papal (1870). La religión en estos momentos está marcada por fuertes fluctuaciones entre la esperanza y la desesperanza, la angustia existencial, típica de fin de siglo y la espera del advenimiento del reino de lo espiritual. Consecuencia de todo esto, es la revitalización de aspectos más o menos folclóricos de la religión, tales como la proliferación de apariciones milagrosas, procesiones, peregrinaciones, etc...

*Je parlerai des inquiétudes qui marquent cette fin de siècle et qui se traduisent par des retours vers le passé, par une résurrection des vieilles doctrines religieuses et philosophiques. (...). Je montrerai ... les dangers de l'illusion et du mysticisme. (...) j'ai foi dans la science et je ne crois pas à une restauration des religions anciennes.*⁷⁰

⁶⁹ Ver nuestro capítulo dedicado a Le Rêve.

⁷⁰ Declaraciones de Zola a Le Temps, del 29 de abril de 1893, cfr., Estudio de Le Docteur Pascal: 1609.

Conviene dejar constancia de la influencia notabilísima que en esta corriente de pensamiento tuvo un personaje que suministró la base religioso-filosófica al movimiento ultramontano y al retorno hacia la religión más estricta de finales de siglo.

Joseph de Maistre (1753-1821).

A caballo entre los dos siglos, Maistre extendió la influencia de su ideología especialmente en el primer y último tercios del XIX, tanto es así, que podemos reconocer las huellas de su pensamiento, no sólo en cuestiones puramente religiosas o filosóficas, sino también en ciertos planteamientos políticos y estéticos (Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Hello, Bloy, o Baudelaire).

La base de sus ideas está en la aceptación de las fuerzas sobrenaturales provenientes de Dios, un Dios perfectamente ortodoxo, innegable, pero no del todo inaccesible. El papel de Dios es fundamental para la reestructuración social que propone Maistre. Dios es la autoridad suprema a la que todo y todos deben someterse, y cuyo poder aparece delegado en la tierra, espiritualmente en el Papa y políticamente en los monarcas, de ahí que ambos deban recibir obediencia ciega por parte de los hombres. Esta revitalización de la teocracia más estricta, le hizo enfrentarse con las ideas progresistas del racionalismo ilustrado, con el idealismo romántico, con el positivismo del XIX, y en general con cualquier pensamiento que filosóficamente defendiera:

- . el predominio de lo material y la razón sobre lo espiritual;
- . un régimen monárquico por delegación popular, una república, una democracia o cualquier otro sistema que no reconociera el origen divino del poder;
- . la ausencia de los dogmas, del aparato clerical, de los intereses terrenales de la Iglesia y no admitiera la existencia de un Dios justiciero, temible por sus cóleras que hay que aplacar constantemente con la expiación y el sacrificio, únicos medios para combatir el mal que invade la sociedad.

Filosóficamente la doctrina de Maistre conlleva una idea trágica del destino humano, que sólo puede encontrar alivio en el sufrimiento, muy apropiada para la época de incertidumbres y dudas de finales de siglo. Su influencia, combinada con el pesimismo de Schopenhauer o el existencialismo de Kierkegaard, nos dan una buena pauta para interpretar el estado de las ideas de sus seguidores.

Protestantes y judíos, estuvieron en el punto de mira de estos sectores, que movidos por un nacionalismo o patriotismo exagerado, los hicieron culpables de todas las tragedias que asolaban Francia. Desde sus posturas conservadoras y extremas, alentaron un movimiento racista que obstaculizó la gran actividad intelectual entre judíos, masones y protestantes, llevada a cabo a mediados de siglo. No debemos olvidar que este catolicismo exacerbado, ocultaba

en su "cruzada" contra estos grupos, algo más que razones puramente religiosas: contra los judíos se esgrimía la idea de su cosmopolitismo o parasitismo socio-político y su evidente buen hacer económico⁷¹; contra los protestantes, su afinidad con sectores intelectuales progresistas; contra la franc-masonería, nada menos que ser un invento del propio Satan, según Pío IX en 1873 y la encíclica Humanus Genus de León XIII en 1884.

- La segunda línea de pensamiento dentro del contexto religioso, nos la ofrece el extremo contrario al que acabamos de ver. Se trata del sector anticlerical y afín a los restos del positivismo cientifista, aunque en muchos casos, matizados y desprovistos de la intransigencia de antaño.

⁷¹ El estudio del antisemitismo francés del último tercio del siglo, merecería cuantiosas páginas, que los objetivos de nuestro análisis no nos permiten dedicar. Sin embargo, no podemos pasar por alto un fenómeno socio-religioso tan importante y tan directamente relacionado con el tema que nos ocupa. El libro de referencia de casi todo el antisemitismo francés fue *La France juive* que Edouard Drumont publicó en 1886. El libro, de un éxito inesperado, centra sus críticas, tanto más violentas cuanto que provienen de una persona convertida al catolicismo sólo 6 años antes, en los aspectos sociales, políticos, culturales e incluso étnicos y antropológicos, de los judíos en Francia, obviando cuestiones religiosas. Su defensa de la raza aria, tan ingenua como ardiente, nos hace encontrar aquí un claro precedente de la ideología antisemita alemana, años más tarde. Haciendo una curiosa interpretación, Drumont asimila la raza semita al positivismo racionalista, por entonces en plena decadencia, y la raza aria al espiritualismo, de moda entonces: *L'Aryen est l'homme de l'idéal, du dépassement, de la transcendance; le Sémite est l'homme de la réalité, du positif, de la matière.* (Cf., M. Winock, *Edouard Drumont et Cie*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 208). A esta obra otras muchas siguieron más o menos en la misma línea, todas ellas desde la perspectiva católica y muchas, con la felicitación expresa de Pío IX.

Vérité, una de las cuatro novelas que debían componer la serie Les Quatre Évangiles de Zola, se hace eco de ese movimiento antisemita, en una suerte de recomposición novelada del asunto Dreyffus.

Los sectores liberales, comenzaron a admitir el vacío que se había creado en la conciencia de un hombre al que la ciencia había desprovisto de Dios. Se aceptó entonces, la dificultad de vivir sin ideal religioso, que si no daba respuestas, al menos favorecía la esperanza. En el seno de estos grupos, se deja ya de negar explícitamente a existencia de Dios: o bien, siguiendo las teorías de Feuerbach, se lo considera como una necesidad antropológica del individuo, algo inherente a la naturaleza humana⁷², o bien se deja la cuestión en suspenso, sin entrar a debate. Esta última es la postura tomada por Littré y la mayor parte de los masones:

*Aucune science ne nie une cause première n'ayant jamais rien rencontré qui la lui dementît; mais aucune ne l'affirme, n'ayant jamais rencontré qui la lui montrât.*⁷³;

*Que la maçonnerie reste ce qu'elle doit être, c'est-à-dire une institution ouverte à tous les progrès, à toutes les idées morales et élevées, (...). Qu'elle ne descende jamais dans l'arène brûlante des discussions théologiques qui n'ont jamais amené (...) que des troubles ou des persécutions.*⁷⁴.

⁷² Ver nuestro estudio sobre Le Rêve, especialmente el capítulo Estudio de la doxa, en su apartado "Interpretación naturalista de la Gracia".

⁷³ Citado por Six, 1962: 45.

⁷⁴ Informe de Frédéric Desmons en la convención de 1877, cfr., Six, 1986: 291.

Al margen de esta posición más intermedia, se seguían sucediendo las críticas furibundas no ya en cuestiones puramente teológicas, sino en esas manifestaciones externas de la religión, mezcla de populismo y superstición, que se multiplicaron en la época. Las apariciones de Lourdes⁷⁵ se presentaron desde esta perspectiva como un montaje clerical en el que se utilizaba a una pobre campesina para crear un floreciente negocio de notables beneficios económicos extraídos de la venta del agua milagrosa. No se dejaba pasar la oportunidad de ridiculizar las apariciones, haciendo ver que se trataba de una dama que huía en ropa interior de un oficial (refiriéndose a apariciones fraudulentas llevadas a cabo por jesuitas en Italia) o mencionando que el obispo de Amiens, aquejado de cálculos en el riñón prefería las aguas termales de Contrexéville a ir a Lourdes, etc..

- Finalmente, encontramos una tercera postura respecto al fenómeno religioso, postura que podemos situar entre medias de las dos anteriores. Se trata de los herederos de Lamennais, Lacordaire, Ozanam, etc.. y su intento de revitalizar la doctrina católica recuperando el mensaje del primitivo cristianismo para adaptarlo al momento histórico. Eran grupos de católicos liberales que criticaban al catolicismo por no haberse hecho eco de los profundos problemas sociales de la época y de haber dejado de ser una religión de los pobres. Se empieza entonces a acuñar la

⁷⁵ Ver supra, p. 81

expresión "catolicismo social", basada si no en una alianza entre Iglesia y democracia, al menos en una comunión entre el mensaje del cristianismo, desprovisto de todo aparato clerical que lo pueda subvertir, y doctrinas de interés social, a imagen del catolicismo norteamericano⁷⁶.

Los partidarios de esta línea de pensamiento, en su mayoría jóvenes, no exentos de cierto idealismo, creían que la conmiseración o la resignación no servían para nada a las gentes que llevan una vida difícil, y que se encontraban desengañados del contenido de la fe. Según ellos los trabajadores habían sido tratados injustamente, siendo la religión la responsable de reparar tal injusticia, pero no con sermones y desde su superioridad tradicional, sino desde su mismo nivel y sus mismas preocupaciones.

... quand vous aurez crée des oeuvres économiques et sociales, vous n'aurez pas converti le peuple, mais vous l'aurez préparé à la conversion. Vous aurez préparé son coeur, vous aurez gagné sa confiance. "

⁷⁶ Prueba de este intento de ciertos sectores eclesiásticos por desmarcarse del clero tradicional, demasiado ligado al poder y al dinero, fue la labor iniciada por el padre Chevrier que en Lyon, se estableció en uno de los barrios más pobres, para vivir en la misma miseria que sus parroquianos, sin todas las prerrogativas de la condición religiosa. Su ejemplo pasó desapercibido en un principio, pero más tarde fue una idea muy aceptada y puesta en práctica por cientos de curas, decididos a vivir como los más pobres y ejercer un oficio.

⁷⁷ Son palabras del padre Soulangue-Bodin, cfr. Sorlin, 1969: 223.

A estas iniciativas religiosas se unirían otras laicas como la de la A.C.J.F -Asociación Católica de la Juventud Francesa-, próxima a presupuestos republicanos e incluso democráticos. Sin embargo todas estas tentativas no lograron de inmediato el éxito esperado. Consideradas por la alta jerarquía religiosa como excesivamente peligrosas y audaces, fueron relegadas al olvido cuando no sancionadas directamente.

En definitiva, algunos de los intelectuales progresistas modificaron sus pensamientos, y los adaptaron a posturas más comedidas; otros, partiendo de la misma base ideológica, llevaron a cabo sonadas conversiones como la del mismo Littré poco antes de morir, la de Huysmans o Claudel.

Otro grupo, en el que se encontró Zola durante un tiempo, como veremos, estuvo durante un tiempo seducido por la ideal alianza entre socialismo y catolicismo en la que perdurase el ideal de unión progreso-religión, y finalmente los hubo que se decantaron hacia posturas diferentes como el anarquismo, el anarquismo católico -Léon Bloy-, o doctrinas socialistas más o menos adaptadas a las necesidades de cada uno.

1.1.7 Distribución socio-geográfica de la religión en Francia

Para terminar este repaso a las condiciones históricas de la religión en la Francia de la mitad del XIX, veamos

someramente cómo se repartía el sentimiento religioso por el territorio francés.

La segunda mitad del XIX estuvo caracterizada por un aumento progresivo de la descristianización en toda Francia. Ya hemos hablado de la posible influencia que tuvo el progreso de la ciencia y la técnica o la industrialización y la instrucción, sin embargo las raíces del retroceso en las prácticas religiosas son más profundas y se remontan a épocas muy anteriores. No nos compete ahora hacer un estudio retrospectivo de la evolución religiosa en Francia, pero sí veremos la situación particular de este tiempo.

La religión y su práctica sigue una particular distribución geográfica. Si hicieramos del país un diagrama con círculos concéntricos encontraríamos:

- 1.1.7.1 En el círculo interior, alrededor de la capital y en la cuenca parisina, un radio de declarado ateísmo.

Según los primeros informes de una sociología incipiente, en esta zona los matrimonios y entierros se decantaban cada vez más hacia las ceremonias civiles, aumentándo el nº de divorcios... La industrialización y el socialismo naciente hicieron que obreros y artesanos

rechazaran al clero por considerarlo como un aliado de los patronos. En un primer momento, burguesía y proletariado compartían estos sentimientos, pero pronto cambiaría la postura burguesa. Con la renovación del misticismo y el neo-catolicismo, fue como si la religión empezara a ponerse de moda en unos círculos que buscaron en ella cierto sello de distinción. Es la religión burguesa retratada por Zola en novelas urbanas como Pot-Bouille o en Une Page d'amour ⁷⁸.

Hacia finales de siglo, en el seno de la alta burguesía empiezan a proliferar las asociaciones de caridad, reuniones de oración en los edificios expropiados a las congregaciones, o las celebraciones de ceremonias religiosas en las principales iglesias, todo un reto para cualquier familia bien que se preciase etc... De este modo vemos cómo los barrios más acomodados dan prueba de esta particular religiosidad mientras en los barrios pobres de la misma ciudad el ateísmo sigue enraizado.

1.1.7.2 En el segundo círculo, rodeando al anterior, una amplia zona de indiferencia religiosa.

Se trata de una amplia zona que abarca las regiones de Beauce, Brie, Normandie, Poitou, Limousin, el valle del

⁷⁸ ... elle appuya même davantage sur la religion, réglant le nombre de confessions par mois, indiquant les messes où il fallait aller absolument, le tout au point de vue des convenances. (Zola, Pot-Bouille: 68).

Mme Deberle était touchée. La religion lui plaisait comme une émotion de bon goût. (Zola, Une Page d'amour: 918).

bajo Garona, el Midi. Aquí sin llegar siempre a la irreligión, la fe católica cayó en una sorda indiferencia. Si en los núcleos urbanos y sus alrededores, se veía a los sacerdotes como aliados del patron, aquí se les considera parte de los propietarios de las tierras y como tales, al margen del grueso de la población. La religión en estas tierras se vació de todo contenido y permaneció en sus ceremonias y liturgias como una costumbre más, en la que nadie cree, pero que todos cumplen como una mera rutina. La situación de los sacerdotes no era ni mucho menos cómoda, se sentían aislados, incomprendidos cuando no vituperados, por unas gentes más preocupadas por el momento real que por el más allá. El prefecto de Seine-et-Marne comentaba

...l'indifférence générale, absolue, profonde des populations briardes (...). Quelle influence pourrait avoir le clergé sur elles? Il est difficile de s'échauffer dans une église de village devant les quelques vieilles femmes qui fréquentent les offices du dimanche.⁷⁹

Es la irreligión, entre brutal y humorística de los campesinos de La Terre⁸⁰

⁷⁹ Cfr., Sorlin, 1969: 219-220.

⁸⁰ Rognes, ..., n'avait pas de curé depuis des années, et ne paraissait pas se soucier d'en avoir un, au point que le conseil municipal avait logé le garde champêtre dans la cure, à moitié détruite. (Zola :406); En effet, depuis..., qu'il desservait cette paroisse, l'abbé madeleine ne faisait que décliner. (...). (...) au sortir de son ancienne cure si croyante, ce nouveau pays gâté par l'irreligión, respectueux des seules pratiques extérieures, le bouleversait dans la timidité inquiète de son âme. (Zola, op., cit., p. 757).

1.1.7.3 Finalmente el círculo exterior, donde la religión mantuvo todo su ardor entre la población.

En este caso más que en los anteriores, la vinculación entre geografía y religión condicionó el estado de esta última. Las regiones más "piadosas" de la Francia de finales del XIX fueron zonas parcialmente aisladas entre montañas, de difícil acceso, donde las tradiciones se perpetuaron sin recibir la influencia de los nuevos tiempos. Son las regiones Pirenaicas y Alpinas, los montes Cévennes, regiones del este como las de Los Vosgos, el Franco Condado, o el Jura. El prefecto de Lot, deja constancia de esta situación:

... des habitudes religieuses qui subsisteront encore longtemps chez les habitants telles qu'elles ont été transmises de père en fils depuis des siècles.⁸¹

Junto con estas cabe señalar también otras regiones que por razones históricas se mantuvieron fieles a la doctrina católica: Bretaña, donde el clero estuvo demasiado vinculado a la política como para ser ignorado, y el extremo norte, donde las pasadas Guerras de Religión afianzaron considerablemente las creencias. No es pues extraño que la ola de resurgimiento religioso, la proliferación de apariciones milagrosas y peregrinaciones, tuviera lugar en estas zonas.

⁸¹ Cf., Sorlin, 1969: 221.

1.2 LA EVOLUCIÓN DE LA VIVENCIA RELIGIOSA EN ZOLA

Il (Zola) fut un adversaire de l'Eglise, mais franc et honnête. ⁸².

Resulta cuanto menos extraño para legos en la materia, dedicar un capítulo de este estudio a la evolución existencial y religiosa de una persona marcada por sus contemporáneos y por no pocos de sus sucesores, con el estigma del ateísmo e ideologías derivadas.

Pero las divergencias entre la imagen, digamos "histórica" que Zola proyectó sobre su época, como novelista y crítico, y la esencia misma de su devenir existencial, están sometidas a la misma disparidad que encontraremos, por ejemplo, entre sus escritos teóricos y su producción novelística.

La imagen externa de Zola se correspondió prácticamente con la encarnación de los males más temidos por la sociedad acomodada: socialismo, comunismo, irreligiosidad, pornografía, etc... Fue blanco de todo tipo de juicios, variopintos y poco rigurosos, que en el aspecto religioso englobaban la irreligiosidad, el anticlericalismo, el ateísmo, el agnosticismo, o la blasfemia.

⁸² León XIII, cfr., Lanoux, 1964 :259

Como veremos a continuación, la evolución existencial de Zola, sigue un ritmo ciclotímico marcado tanto por el devenir histórico de su tiempo, como por su talante personal. Y el motor de esa ciclotimia, no es a nuestro entender, ni el socialismo, ni el progreso, ni la ciencia, sino la religión en sus dialécticas relaciones con los presupuestos mencionados.

Por ello resulta extremadamente peligroso aventurar generalidades ideológicas y catalogaciones para un hombre que luchó toda su vida por reconciliar posturas irreconciliables.

Lo que sí podemos precisar es que en ningún momento Zola fue partidario del catolicismo más ortodoxo, tanto en lo que a artículos de fe o liturgia se refiere, como en lo que respecta al aparato clerical, a la Iglesia.⁸³

Son legión, desde sus años adolescentes, las críticas hacia el aparato eclesiástico de finales del XIX, críticas dirigidas hacia gran parte de las actitudes de la Iglesia, que hemos visto en el apartado anterior:

- la injerencia de la Iglesia en la política, defendiendo intereses ajenos al mundo religioso. Es este un tema recurrente, en cada una de sus épocas, aunque especialmente virulento en obras como La Conquête de Plassans que será objeto de un estudio más detallado, o la serie Les Trois Villes.

⁸³ Recordamos aquí la precisión que hicimos más arriba sobre el término "clerical".

... nécessité pour la France de tuer l'Eglise si la France ne veut pas être tuée par elle...⁸⁴.

Con toda lógica se desprende que Zola fue uno de los partidarios más convencidos de la necesidad de la separación entre Iglesia y Estado.

- Otras críticas recurrentes son la hipocresía del clero y de los parroquianos:

... ce qui me contrarie de ces diables de curés, c'est qu'on ne sait jamais ce qu'ils pensent ni ce qu'ils font.⁸⁵.

Lui (l'abbé Mauduit) (...) avait du finir par ne plus veiller qu'aux apparences (...) jetant sur cette bourgeoisie gâtée le manteau de la religion, (...).⁸⁶.

- La intromisión de la Iglesia en la educación, especialmente de las mujeres, entre cuyas consecuencias más directas está la frustración de la vida marital.
- Especial atención nos merecerá también el voto de castidad defendido por la Iglesia, y que a juzgar de Zola, no es sino un sentimiento contra natura, contrario al devenir del propio hombre, desde el momento en que impide la procreación y la fecundidad, esencia misma de la sociedad del mundo futuro.

⁸⁴ Zola, Vérité: 189, cfr., Guillemin, 1979: 101.

⁸⁵ Zola, La Conquête de Plassans: 919.

⁸⁶ Zola, Pot-Bouille: 96.

- Para Zola, como para la mayor parte de los librepensadores de la época, la religión suponía también un freno terrible para una sociedad disparada hacia el progreso.

La doctrine scientifique ainsi opposée à la doctrine théologique, est présentement répandue dans l'air intellectuel que nous respirons.⁸⁷

Aunque se alejara de la religión entendida como conjunto de normas reglamentadas acordes a una revelación, Zola experimentó siempre una notable tendencia hacia cierta trascendencia *malgré lui*, cierta esperanza el "algo" mejor, justo y bueno, que aparecería de modo más organizado y estructurado en sus últimas series.

L'idéal est sinon supprimé, au moins mis à part.

L'écrivain naturaliste estime qu'il n'a pas à se prononcer sur la question d'un Dieu.⁸⁸

El hombre y el novelista profesan cierta creencia no específica, ni concreta, aunque el teórico y el crítico defiendan el agnosticismo. Cuando en Zola se relajan los presupuestos teóricos, los dogmas científicos etc... aparece el hombre inquieto que grita *Mon Dieu! Mon Dieu!* en la oscuridad de su angustia.

⁸⁷ Littré, citado por Montclos, cfr., Zola, 1978, t. II: 91.

⁸⁸ "La République et la littérature" artículo de Zola publicado en Le Voltaire, abril de 1879, cfr., Zola L'Encre et le sang, 1989: 147.

A lo largo de nuestro estudio textual tendremos ocasión de comprobar hasta qué punto la religión vertebrará, no solo el devenir existencial e ideológico de Zola, sino la estructuración y progresión narrativa de sus obras, y la configuración de su densísimo universo analógico. Tal propuesta se nos antoja tanto más interesante cuanto que el corpus elegido ha sido la serie Les Rougon-Macquart, tradicionalmente punto de referencia del realismo científico más próximo a las teorías de Zola, y lógicamente lejano a referencias religiosas, más evidenciadas en series posteriores.

Lo que a continuación proponemos es un recorrido por las tres grandes fases que vertebran la evolución de la conciencia religiosa y existencial de Zola, y en ningún caso un repaso de corte biográfico y enciclopedista.

Hemos dividido este capítulo en tres apartados: infancia, adolescencia y madurez:

- el primero, por lo que tiene de determinante a nivel inconsciente en la formación del hombre;
- el segundo, por lo que tiene de convulsivo, rico y espontáneo esta época crucial de la vida;
- el tercero, por su estabilidad, su concreción y su peso ideológico.

1.2 Infancia

De la primera época en la vida de Zola destacaremos dos factores que a nuestro entender, fueron decisivos:

1.2.1.1 El factor geográfico

Aunque Zola nació en París, a la edad de tres años se trasladó junto con su familia al sur francés, a la Provenza, más concretamente a la ciudad de Aix-en-Provence, donde pasaría toda su infancia y parte de su juventud. Por aquel entonces, las diferencias socio-culturales entre el norte y el sur, entre la capital y la provincia eran muy notables, como probamos en nuestro estudio "Grandes espacios zolianos"⁸⁹. La modernidad y la tradición dividían a Francia transversalmente a mediados del XIX. El sur francés vivía plácidamente instalado en su cálido pasado e inmerso en las creencias populares de honda raigambre: familia, trabajo y religión, esta última casi reducida a las manifestaciones externas, con una notable riqueza estética. Así pues, el joven Zola, pasó sus primeros años alternando sus estudios con sus labores como monaguillo, ayudando a la preparación de las fiestas religiosas populares, procesiones etc..., que son objeto de una particularísima recreación analógica y estética en todas las novelas de la serie.

⁸⁹ Veloso, I., "Grandes espacios zolianos" in Revista de Filología Francesa, 1993: 245-259.

Para mayor información sobre la religión en el sur de Francia aconsejamos la consulta de Gaillard, Lucien La vie quotidienne des ouvriers provençaux du XIXe siècle, Hachette, 1981.

Je m'accuse d'avoir promené le bon Dieu officiel, les saints qui font pleuvoir, les saintes Vierges qui guérissent du choléra (...). (...) quatre grosses gaillardes (...) soutiennent une bannière immense où dort innocemment un petit mouton (...). (...) l'après-midi est douce; les cloches sonnent; des enfants jettent des poignées de fleurs de genêt et de roses (...).⁹⁰

De modo que el primer contacto que Emile Zola tuvo con la religión fue un contacto festivo, alegre, más próximo a cuentos y leyendas que a una doctrina ideológica; era una religión pintoresca que formaba parte esencial de la vida meridional europea.

En definitiva la primera religión que Zola conoció fue una religión "vaciada" de su contenido, enormemente folclórica, tanto que más se aproximaba a celebraciones paganas que a liturgia católica. Y algo muy interesante para nuestro análisis: una religión sostenida fundamentalmente por mujeres.

1.2.1.2 El factor familiar

Aquí convergen en realidad los dos factores. Zola resultó ser doblemente meridional, con todo lo que conlleva, por parte geográfica y por parte familiar, al ser hijo de veneciano y nieto de griego. Su madre, originaria de Beauce,

⁹⁰ Zola, ~~Nouveaux Contes à Ninon~~, cfr., Guillemin, 1979: 50.

se integró de lleno en la vida del sur. Emilie Zola, provenía de una familia enormemente religiosa, frente a cierta tendencia librepensadora de su marido. Al quedar huérfano de padre el joven Zola a la edad de siete años, toda su educación quedó en manos de su madre, que por otro lado no lo abandonaría nunca.

Siguiendo la pauta de sus creencias, la madre de Emile Zola, lo envió a la Institution de Notre-Dame, para que cursara sus primeros estudios de 1847 a 1851. Esta educación era obviamente religiosa, dada la obligatoriedad de la misma por aquella época, y se vió continuada años más tarde en el instituto Saint Louis, donde el accésit en conferencias religiosas que obtuvo Zola, ha pasado ya a engrosar las páginas de anécdotas que recuerdan a todo escritor.

Queda pues probado que la religión empapaba la vida no sólo de Zola, sino de cualquier niño y cualquier adulto del sur francés a mediados del XIX. Ahora bien, esto tampoco debe ser óbice para entablar una cruzada a favor de la recristianización de Zola o una premisa que vaya a condicionar todo nuestro estudio posterior. Creemos eso sí, que la huella que la religión de sus primeros años dejó en él, fue eminentemente sensorial, algo así como la luz y el color de la religión meridional. Destaquemos desde ahora esta idea, que volveremos a descubrir en todo su alcance en el capítulo dedicado a la estética de la iglesia.

1.2.2 Adolescencia

...j'ai mis beaucoup de ma jeunesse dans mes livres, où j'ai retracé, je pense, plus largement qu'aucun romancier ne l'a jamais fait, mes expériences personnelles et même mes sentiments.⁹¹

Hemos considerado fundamental esta etapa, como puente de una dirección que sólo se cruza una vez y que lleva en sí mismo el germen de gran parte del carácter del hombre futuro. La adolescencia de Zola, turbulenta y conflictiva, como lo son la mayoría, representa un antes y un después en su trayectoria personal y de creación.

Dentro de esta época, como en la anterior, reconocemos de nuevo el factor espacial, como base de cambios y transformaciones. Veremos pues, cómo se articula la evolución adolescente de Zola, hasta los dieciocho años, aún en Aix, y después de esa edad, ya en París.

1.2.2.1 Primera adolescencia (Aix)

Pasando por encima de la archiconocida amistad entre Zola y Cézanne, que data de esta época, y de las repercusiones literarias y artísticas que tuvo para ambos⁹², nos centraremos en:

⁹¹ Zola, artículo publicado en 1901 por la revista Bookman, cfr., Mitterand., :34.

⁹² Nos referimos a la relación posterior de Zola con el movimiento impresionista y al efecto que sobre él produjo la interpretación en clave autobiográfica de L'Oeuvre.

- . las estrechas relaciones entre poesía y religión;
- . bases ideológicas de la religiosidad del Zola adolescente.

a) Poesía y religión

Desde el despertar de sus primeras lecturas, literatura e ideología religiosa fueron parejas en la evolución transformación ideológica de Zola

*Dans cette province réculée, au milieu de la bêtise somnolente des petites villes, ils avaient ainsi, dès quatorze ans, vécu isolés, enthousiastes, ravagés d'une fièvre de littérature et d'art. Le décor énorme d'Hugo,..., les avait d'abord ravis en pleine épopée, gesticulant, allant voir le soleil se coucher derrière les ruines (...). Puis Musset était venu les bouleverser de sa passion et de ses larmes(...).*⁹³

Esta adolescencia imbuida del más puro romanticismo, les empujará a nadar en la lírica y en el concepto de la religiosidad romántica⁹⁴.

⁹³ Se trata de un fragmento de L'Oeuvre: 40, que responde a los recuerdos de la juventud de Zola, Cézanne y Baille.

⁹⁴ El poso romántico en la obra y carácter de Zola es algo indudable a estas alturas. Empezó a reconocerlo el mismo autor, considerándolo, con cierto aire de disculpa, como producto de la adolescencia: *On pretend que je suis romantique. Eh bien! je suis romantique, tant pis pour moi! Nous avons tous sucé ça à seize ans.* (Zola, 1978, t. III: 191, n.8). Sólo años más tarde, llegaría a esgrimirlo como un valor especial en su producción.

No es posible separar en esta época literatura y religión, poesía y deísmo, ambos nutridos de la herencia romántica.

*En effet, qu'appelle-t-on art, si ce n'est la perfection, la sublimité divine, la divinité elle-même; Dieu, poésie, mots synonymes pour moi.*⁹⁵.

Esta estrecha relación va desde los presupuestos más generales (intenciones, planes del universo, etc...), hasta aspectos más concretos como instrumentos o personas.

El Zola de adolescencia romántica creía en la capacidad regeneradora y moral de la poesía, y criticaba el aspecto más crudo y escatológico de la realidad en los textos, como traba insalvable en su vuelo hacia el ideal.

Aunque Zola admitía la divinización de cualquier manifestación artística, dentro del mundo literario, sólo la poesía lírica era, según él, capaz de llevar dignamente a cabo la función moralizante que Dios había atribuído al poeta.

*Le poète a deux armes pour corriger les hommes: la satire et le cantique, l'éclat de rire de Satan, et le sourire de Dieu. (...). Je m'explique: le poète satirique met à nu l'homme et ses perversités, (...).; le chanteur lyrique, au contraire, crée une chimère, un homme idéal, (...).*⁹⁶

⁹⁵ Zola, 1978, carta a Baille, del 10 de agosto de 1860: 223

⁹⁶ Op., cit.,: 221.

Los vínculos tan estrechos establecidos entre poesía y religión llegaban incluso a determinar el carácter y la supervivencia de ambas: así la utilidad moralizadora de la lírica era directamente proporcional a la existencia de Dios. Si el arte no es útil, Dios no existe.

... si les poètes ne sont que de brillantes inutilités, disons à notre tour que Dieu n'existe pas.⁹⁷

Además de hacer converger las líneas más generales de la religión y el arte, Zola llega incluso a la identificación de determinados "instrumentos": así, verá en el poeta, un auténtico sacerdote⁹⁸, un profeta, un apóstol con una clarísima "misión": llevar a los hombre hacia el buen camino, hacia la senda de Dios, en una suerte de determinismo divino al que es imposible sustraerse.

... l'artiste est un soldat: il combat au nom de Dieu (...). (...). Dans nos temps de matérialisme, ..., où les sciences (...) rendent l'homme orgueilleux et lui font oublier le savant suprême, le poète a une mission sainte: montrer à toute heure, en tout lieu, l'âme à ceux qui ne pensent qu'au corps, et Dieu à ceux dont la science a tiré la

⁹⁷ Íbid . Creemos que se trata más bien de un recurso retórico, frecuente en su apasionada correspondencia adolescente, pero sin peso ideológico significativo.

⁹⁸ La figura del sacerdote, interesó siempre a Zola. De entre todas las figuras retóricas que tienen como referente directo o indirecto a un sacerdote, nunca, en su madurez, aparece la que acabamos de ver. De ahí nuestro interés en destacarla. Para Zola, como ya veremos, el creador literario, equivaldría al científico -médicos, investigadores, etc...-, al librepensador, pero jamás al cura, opuesto por esencia a la ciencia, cualquiera que sea.

foi.⁹⁹

Incluso la iconografía elegida, nos remite a la estética religiosa más ortodoxa. En el texto que estamos manejando, encontramos imágenes como la de Dios Todopoderoso, tocando con su dedo a poetas y profetas (el fresco de la Creación en la Capilla Sixtina, viene con toda lógica a la imaginación); encontramos también una estrella de Belén guiando al poeta como lo hiciera a los Reyes Magos, o el fuego sagrado de Dios en manos del poeta.

b) Religión.

Los conceptos religiosos del joven Zola, vienen determinados por sus lecturas románticas; sus ideas serán en gran medida las leídas en las páginas de Rousseau, Hugo, Musset, Michelet, etc.... Así, vemos cómo el Zola de los dieciocho o veinte años, elabora aún a tientas, una doctrina de "moralismo idealista", profundamente deísta, y contraria al culto exterior, rasgos todos ellos presentes en la mayor parte de sus modelos. En esta época, no aparece ni sombra de duda en lo que a la figura de Dios se refiere; es un Dios totalmente acorde con la doctrina católica, todopoderoso, creador de los hombres a su semejanza, juez divino para toda la humanidad. Hasta aquí, todo de la más pura ortodoxia católica. Pero, aparecen ya, algunas divergencias, muchas de las cuales, serán una constante en su vida futura.

⁹⁹ Op., cit: 223.

Así, en cuanto contenido religioso propiamente dicho, Zola reconoce el monoteísmo, pero no cree en el catolicismo como única doctrina verdadera: reconoce un Dios, pero niega que la Verdad esté monopolizada por cualquiera de sus interpretaciones.

... bataille de mots plutôt que d'idées, puérilités qui font hausser les épaules. Dieu a-t-il demandé qu'on l'adore de telle ou telle manière? Ne lui suffit-il pas qu'on se prosterne, qu'on le reconnaisse, lui et l'âme, son souffle divin? Que lui importe le nom dont on l'appelle, Jéhovah, Dieu, Allah, etc., etc.?¹⁰⁰.

Producto quizás de su espíritu positivista que empezaba a nacer, aún manteniendo intacta su creencia en un*Etre puissant, juste et bon (...).* (íbid), su razón no le permitía aceptar la dimensión divina de Cristo, al que reconoce como el primero de los profetas.

Je ne veux donc considérer le Christ que comme le devineur des prophètes, comme un homme marqué du doigt de Dieu, comme le réel prêtre infallible, parlant véritablement en son nom.¹⁰¹

Aparece pues, el primer enfrentamiento entre ciencia y religión, entre razón y fe, aunque en circunstancias ciertamente contradictorias, producto sin duda de la época imprecisa y de búsqueda del autor.

¹⁰⁰ Op., cit: 225.

¹⁰¹ Op., cit.: 227.

Ya desde 1860, fecha de la carta que estamos citando, observa el joven Zola, la problemática que se plantea entre ambos polos del conocimiento; sin embargo, no toma claro partido por uno u otro: utiliza la fe para creer en un dios universal, al que obviamente no puede acceder por la razón, y esgrime esta última para negar la naturaleza divina de Cristo, al parecer más accesible por los caminos de la razón.

La raison, me disait souvent l'aumônier du lycée Saint-Louis, la raison est suffissante en matières religieuses, et je ne suis pas de son avis; la foi a été inventée pour les femmes et pour les enfants. (íbid.).

Especial atención requiere a nuestro entender, la opinión que el aparato clerical merece ya para el joven Zola. Por razones de rigor etimológico, no vamos a decir que el Zola adolescente fuera anticlerical, pero sí diremos que ya desde estos primeros años se detecta el germen de su anticlericalismo posterior.

... ce qui a tué la foi, ce sont les prêtres et les commentateurs: les prêtres, surtout les catholiques, mensonger nouveaux, êtres à part dans la société¹⁰², êtres

¹⁰² Es la primera vez que encontramos esta idea, que veremos repetida con cierta frecuencia. En 1868, años más tarde, en un primer boceto de la serie *Les Rougon-Macquart*, anterior incluso a los planes detallados que enviaría a su primer editor Lacroix, aparece en bosquejo, su particular sociología, de inspiración balzaciana (La fille aux yeux d'or). En esta división social aparecen cuatro "mundos": el pueblo, los comerciantes, la burguesía y el gran mundo (funcionarios y políticos especialmente). Además existe ...un monde à part: putains, meurtriers, prêtres (religion), artistes (art). (Ms. 10.345, f°. 22, cf., Prfacio al tomo I de Les Rougon-Macquart: p. XX).

*impossibles et contre l'esprit divin; (...).*¹⁰³

Dadas las escasas experiencias que pudo tener Zola sobre este aspecto en esa época, es posible que tales opiniones no le fueran propias aún, sino "prestadas" por sus primeras lecturas, y más tarde corregidas y aumentadas por los círculos parisinos que frecuentaría algo más tarde.

Zola no abandonará nunca esta opinión sobre el aparato clerical, papado, alto y bajo clero, centrando sus críticas en el catolicismo, para extenderlas más tarde y con mayor virulencia si cabe, al clero protestante.

Como sus maestros, Hugo o Michelet, cree en Dios y su mensaje, pero denosta a los "intermediarios" que impiden un acercamiento personal a la doctrina divina. Estas críticas, aún imprecisas, se concretarán más tarde a medida que Zola vaya madurando como escritor y persona, especialmente a partir de su residencia en París.

1.2.2.2 Segunda adolescencia (París)

*... chaque adolescent venu à Paris (...) se pénètre en l'espace d'une semaine d'idées républicaines, quelles que soient les convictions avec lesquelles il était arrivé (...). Cela, semble-t-il, est dans l'air du quartier Latin(...).*¹⁰⁴

¹⁰³ Op., cit: 226

¹⁰⁴ Artículo de Zola aparecido en Le Messager de l'Europe en 1878, cfr., Ouvrard, 1986: 145.

Volvemos a encontrar, como lo hicimos en el apartado anterior, cierta influencia del medio. Hemos destacado esta etapa parisina en la vida del joven Zola, no sólo por sus circunstancias personales -época de estrecheces, buhardillas míseras, fracasos académicos, etc...- sino por el círculo de ambientes y personas frecuentados, que le hicieron despegarse poco a poco de su herencia romántica, y encaminarse hacia presupuestos más materialistas y positivistas.

a) El redentorismo

De entre las ideas más interesantes, por su recurrencia posterior, que se gestan en esta etapa, es sin duda el redentorismo, una de las más destacables.

El redentorismo, asociado al tema del amor, tiene sus orígenes literarios en la *fin' amor* medieval, puesto de moda por los románticos¹⁰⁵. Les misérables, La Dame aux Camélias o Marion Delorme, son algunos de los ejemplos románticos que podemos citar. Remontándonos aún más en el tiempo, ¿no es la redención por el amor, uno de los primeros preceptos del cristianismo? Si es así, tenemos reunidos de nuevo, religión y romanticismo en el plano ideológico.

Desde sus años más jóvenes, está presente en Zola una idea muy concreta de redención.

¹⁰⁵ El redentorismo, sigue un curioso camino en el XIX, que llega hasta España: de Hugo a Zola, y de Zola a Galdós.

*Nous demandions à Dieu de nous envoyer une âme flétrie, pour la lui rendre jeune et blanche de notre amour.*¹⁰⁶

Profundicemos aún más. Si se presenta una redención en el amor, es lógico que previamente a esa salvación, haya habido un "pecado" que la requiriera; y ¿Cuál es el pecado en el amor? ¿Cuál su traición, su hipocresía?: la prostitución. No en vano, el objeto de la redención es siempre mujer y prostituta¹⁰⁷, especialmente en la época romántica, que recreó hasta la saciedad esta situación, en la que el hombre era siempre el redentor y la mujer, obviamente la redimida.

Desde una perspectiva religiosa, esta distribución de sexos en el esquema redentorista, es perfectamente acorde con toda la tradición judeo-cristiana, de la que Zola, muy a pesar suyo, no se librará hasta bien entrada su madurez. No hay que pensar mucho para descubrir aquí, ecos remotos de la relación entre Jesús y María Magdalena, narrada en los Evangelios. Otra vez, el romanticismo camina de la mano de la religión.

¹⁰⁶ Cfr., Guillemin, 1979:11.

¹⁰⁷ En la idea zoliana de redención de la mujer, es la huérfana la que más posibilidades tiene de ser salvada, y pertenecer totalmente a su redentor, al haber sido "expulsada" del núcleo familiar de una manera u otra. Este esquema que veremos de pasada en la serie: Clotilde de Le Docteur Pascal, Miette, de La Fortune des Rougon, Hélène de Une Page d'amour, o Cristine en L'Oeuvre etc..., se convertirá en toda una obsesión en Les Trois Villes.

La recreación de este tema, aparece ya en sus primeras novelas, concretamente La Confession de Claude (1865) y Le Voeu d'une morte (1866). Vamos a centrarnos ahora en un estudio más detallado de la primera de ellas, partiendo de una justificación del referente biográfico de la misma, para llegar a la confirmación de un paralelismo existencial, entre el redentorismo del actante principal, y el del autor.

Esta novela, a nuestro parecer, se puede considerar ideológicamente como la frontera entre la adolescencia romántica de Zola y su juventud positivista.

En ella, los dos actantes principales, motor y objeto de ese movimiento redentorista son: Claude y Laurence. Resulta al menos interesante la proliferación de "Claudes" que hay en la obra de Zola. Parece ser que este nombre lleva consigo la mayor parte de las veces, connotaciones biográficas:

- Claude Lantier, triste protagonista de L'Oeuvre, resume en él, rasgos del carácter de Cézanne y Manet;
- el Claude de la novela que nos ocupa, resulta sospechosamente próximo a ese "Claude" que tantos artículos firmó en L'Evenement¹⁰⁸, poco tiempo después de la publicación del libro, y junto a él la prostituta Laurence¹⁰⁹.

¹⁰⁸ L'Evenement Illustré, fue un diario de corta vida (1868-1869), de corte liberal y mundano, ocupado únicamente en cuestiones literarias, al margen de asuntos políticos. Fue uno de los primeros periódicos en recoger la pluma periodística de un joven Zola, que publicó allí un total de 60 artículos.

¹⁰⁹ Un breve repaso biográfico, nos hace detenernos en la figura de Berthe, prostituta que compartió con el joven y pobre Zola, el entusiasmo y la miseria de aquellos primeros años de lucha en París.

La novela apareció en 1865 y su posible referencia biográfica habría que datarla entre 1859, año en que Zola ya vivía sólo en París, buscando desesperadamente un empleo, tras su fracaso en la obtención del título de bachiller, y 1862, año de su contratación en Hachette, que supuso el principio de un cambio ideológico y una obvia mejora económica. Justificando también esta proximidad biográfico-literaria conviene comentar la carta que Georges Pajot¹¹⁰ dirigió a Zola, fechada el 15 de noviembre de 1865, con motivo de la publicación de La Confession de Claude, y que reproduce en parte Henri Guillemin:

J'ai dévoré ces pages qui me parlaient de cette vie brûlante de nos vingt ans. Je me suis retrouvé au milieu de cette existence, de ces faits douloureux quae ipse miserrima vidi et quorum pars magna fui (...). Pendant quelques heures, je me suis retrouvé devant la grande muraille de la rue Soufflot; j'avais près de moi Berthe et sa robe en lambeaux; c'était bien cette femme aux qualités négatives, qui semblait attendre pour se mouvoir qu'une force étrangère vînt rompre son inertie. Je retrouvais tes souffrances et ta pauvreté.¹¹¹

Incluso Edmond de Goncourt, mencionó la referencia biográfica de la novela:

¹¹⁰ Georges Pajot (1842-1904), pintor, escritor y poeta, fue condiscípulo de Zola en el instituto Saint Louis, e integrante del grupo Pissarro, Baille, Cézanne, Solaris, etc... Se mantuvo muy unido a Zola hasta 1867 aproximadamente.

¹¹¹ Cfr., Guillemin, 1979: 13

Zola évoque un temps où très souvent il avait son pantalon et son paletot au Mont-de-Piété, et où il vivait dans son intérieur en chemise. La maîtresse avec laquelle il vivait alors, appelait ces jours-là "les jours où il se mettait en Arabe."¹¹².

Tras todo esto, resulta sino obvio, al menos bastante razonable, levantar un puente que una realidad y ficción¹¹³.

Así pues, el afán redentor de Claude en la novela, su interés por redimir, por curar a aquella "âme à sauver" a través de su amor, bien pudo ser el mismo que aquel Zola de veinte años experimentase hacia Berthe. Veamos sino algunos extractos de una carta dirigida por Zola a Jean-Baptistin Baille, fechada hacia el 10 de febrero de 1861.

Parfois, il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. (...) que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts.
¹¹⁴.

Las líneas que siguen, bien podrían entenderse como un primer proyecto de la novela que empezaría a escribir un año más tarde:

¹¹² Cfr., Zola, 1978, t.I: 261, n.8

¹¹³ Llevando quizás las cosas un poco lejos, ¿Se podrían encontrar connotaciones autobiográficas en el hecho de titular la novela La Confession de Claude? No serán pocas las ocasiones que tendremos de analizar los títulos zolianos, muy lejanos a la arbitrariedad o el azar.

¹¹⁴ Cfr., Zola, 1978, t.I: 264

Maintenant, suppose un jeune homme désirant ramener cette misérable enfant. Il l'a rencontré dans un bal public, ivre, appartenant à tous. (...); il l'emmène et commence immédiatement la cure. Il (...) veut (...) surtout qu'elle l'aime, s'attache à lui et oublie peu à peu ses habitudes de bal, de café. J'entends que notre jeune homme (...) s'y prenne avec habileté, et ne lui demande pas une vertu parfaite dès le premier jour. (ibid.)

Sin embargo, todos los esfuerzos de este joven Claude-Zola por redimir a su amada, por hacerla con su amor otra, resultarán vanos. Comprobemos las citas que siguen: las dos primeras pertenecen, respectivamente, a la carta antes mencionada y a una carta poco anterior, dirigida a Cézanne; la última es un extracto de la novela.

Mais, quel que soit son amour, quelle que soit sa finesse, je puis jurer qu'il n'arrivera qu'à se faire détester. (...) Si bien que, las de frapper sur chaque fibre sans rien en tirer, las de prodiguer des trésors d'amour et de n'éveiller aucun écho, il laissera faiblir sa tendresse (...). C'est ainsi que finissent tous les rêves que nous faisons sur les filles perdues. (...). (...) qu'elles rencontrent un coeur noble, qui tâche de les relever par l'amour, et qui, avant tout, voulant pouvoir les estimer, cherche à les rendre honnêtes femmes, ah! celui-là, elles le bafouent, le gardent parfois pour son argent, mais ne l'aiment jamais, même dans le singulier sens qu'elles donnent à ce mot. (ibid.).

Aunque evite en lo posible la referencia directa a una experiencia personal, no es muy difícil descubrir bajo esos rasgos el despecho y la amargura de quien habla de lo propio.

Más directa y conmovedora resulta la dirigida a Cézanne, más estrechamente unido a él:

*C'est que je sors d'une rude école, celle de l'amour réel; de telle sorte que je ne saurais trop aborder un sujet quelconque, tellement mon esprit se trouve abattu. (...). Un autre résultat est que je possède de nouvelles vues sur l'amour et qu'elles me serviront grandement pour l'ouvrage que je compte écrire*¹¹⁵¹¹⁶

... le front dur, la bouche froide (...), cette résolution de ne pas me répondre, de ne pas m'écouter. Je me suis déchiré à vouloir me faire entendre d'une âme morte.
¹¹⁷.

Vemos pues, cómo los primeros pasos del redentorismo zoliano tienen una fuente biográfica, completada por otra intertextual, en las páginas de la novela Desperanza de Auguste Vermorel, publicada en enero de 1861:

Combien de vertus généreuses ont été abusées par ce voile poétique d'amour et de rédemption, dont on s'est plus à couvrir l'ignominie des filles de marbre! (...). Ma

¹¹⁵ ¿Alusión a La Confession de Claude?

¹¹⁶ Carta a Cézanne, 5 febrero 1861, cfr., Zola, 1978: 259.

¹¹⁷ Zola, La Confession de Claude, cfr., Guillemin, 1979: 15

*conclusion est différente; elle est plus triste et plus désespérée, mais elle est vraie. Ces femmes sont plus malheureuses que coupables; mais (...) rien ne peut les sauver. (...). Si quelqu'un voulait tenter l'entreprise, il ne sauverait pas la femme et il se perdrait infailliblement lui-même (...).*¹¹⁸.

Es muy posible que Zola accediese al menos, a determinados fragmentos de la novela, publicados por entregas en La Jeune France, periódico de corta existencia y talante liberal, con cierto eco entre la juventud del Quartier Latin.

Decíamos que esta novela zoliana podría considerarse como un puente entre la tradición romántica y sus primeros pasos en el positivismo y las nuevas ideologías materialistas. En la primera parte de libro, Claude-Zola, cree todavía en esa idealista redención por el amor al estilo de Michelet o de Hugo; sin embargo, en la segunda parte, renuncia a esa posibilidad encaminándose hacia otros presupuestos, más de su tiempo. Si el espíritu redentor de los primeros años fracasa en su intento regenerador, volverá más tarde, con toda la fuerza y la madurez que dan los años, para triunfar plenamente en la mujer y en el amor. Nos referimos a ese segundo estadio en el redentorismo zoliano, que protagonizará sus últimos años, y que veremos reflejado en las novelas a partir de Le Docteur Pascal (1893).

¹¹⁸ Cfr., Zola, 1978, t.I: 267-268, n.3

Pero, hay un foso enorme, de más de una veintena de años entre este primer fracaso, y el triunfo posterior. A este desfase, corresponden Les Rougon-Macquart.

En la serie, apenas veremos nuevos esfuerzos redentoristas, que si aparecen, serán únicamente esbozados y en un plano muy secundario. A la idea de salvación le sucederá pues, en el tiempo y en la obra la idea de investigación. No se tratará ya de curar, sino de estudiar los motivos y circunstancias, que han llevado a esas gentes a la triste situación en la que se encuentran.

*Pénétrer les causes de sa chute, (...).*¹¹⁹

Quand une société se putréfie, quand la machine sociale se détraque, le rôle de l'observateur et du penseur est de noter chaque plaie nouvelle, chaque secousse inattendue.

(...). Nous vivons sur les ruines d'un monde. Notre devoir est d'étudier ces ruines avec franchise, sans peur ni mensonge, pour en tirer les éléments du monde futur.

120

Así, a la primera intención religiosa, aún de herencia romántica, sucederá el impulso científico, entre la sociología, la historia y la fisiología, hijas todas ellas de la nueva época positivista que comenzaba a mediados de siglo. Volvemos pues a insistir en la convergencia entre la evolución existencial de Zola y la evolución ideológica del

¹¹⁹ Zola, cfr., Guillemin, 1979, :70

¹²⁰ Zola, cfr, Zola, 1978, t.II: 307, n.9.

siglo mismo. Pero a diferencia de lo que ocurre en la sucesión de ideologías a lo largo de la historia, en la que la corriente entrante se empeña en arrastrar el poso de la corriente anterior, en el caso de los hombres, cada nueva etapa se edifica sobre los cimientos de la precedente, que de este modo queda incorporada a la formación total del individuo. Por esto, el Zola conquistado por el positivismo y la ciencia, no podrá deshacerse del poso cultural e ideológico de sus primeros años, que como tendremos ocasión de ver, aflorará con más frecuencia de la esperada, precisamente por entre las líneas de las novelas más voluntariamente alejadas de aquellos tiempos de juventud.

En general se puede afirmar que las líneas de pensamiento en Zola mantienen un alto grado de coherencia a lo largo de su trayectoria. No quisieramos terminar este apartado sin hacer alusión a algo que ya vimos poco antes.

Al hablar de su primera adolescencia en Aix, descubrimos que entre las opiniones religiosas del joven Zola, estaba su incipiente aunque decidida oposición al aparato clerical de la Iglesia, y determinadas doctrinas eclesiásticas, por otra parte, perfectamente coherentes con la evolución de determinados románticos como Hugo. Dijimos entonces que esta opinión, que iría haciéndose más virulenta con el tiempo, sería una constante en su pensamiento; pues bien, en esta época, alrededor de 1865, tenemos de nuevo ocasión de verlo, desde otro prisma.

b) Anticlericalismo

En 1865, aparece publicado el libro de Barbey d'Aurevilly Un prêtre marié, cuyo argumento resumimos en unas líneas:

el padre Sombreval¹²¹, conquistado por la ciencia, renuncia a una religión en la que ya no cree, y se casa. Como consecuencia, su padre muere. Fruto del matrimonio nace una hija, presentada más como víctima que como bendición. La mujer morirá también y Sombreval luchará inutilmente por vencer la enfermedad, del espíritu y de la carne, que mina la salud de su hija, sin lograrlo. Finalmente, ella muere también y Sombreval se suicida.

A esta novela Zola dedicará una de sus primeras críticas literarias: un artículo titulado "Un prêtre marié par M. Barbey d'Aurevilly", aparecido el 10 de mayo de 1865 en Le Salut Public. Más tarde, reaparecería Mes Haines, bajo un título mucho más sugerente y provocativo, "Un catholique hystérique", producto de la polémica desatada entre ambos autores por el primero de los textos zolianos.

En realidad, la novela de Aurevilly es una novela expiatoria, en la que el pecado de apostasía del protagonista, es expiado por las muertes sucesivas de sus

¹²¹ Sin explicar la trama argumental, si saber la ideología del autor, sólo la elección de este nombre, de evidentes connotaciones religiosas, nos pone sobre la pista del espíritu de la obra.

seres más queridos¹²². Y ¿cuál es ese pecado, contra la religión y la Iglesia? El matrimonio de un sacerdote. Mientras que Aurevilly lo considera pecado contra Dios, Zola considerará el celibato de los curas, también como "pecado" pero contra la naturaleza. En realidad, Zola resume el libro en ... *un plaidoyer violent et maladroit en faveur du célibat des prêtres*.¹²³.

... le grand débat porte sur le sujet même du livre, sur ce mariage du prêtre qui paraît un si gros sacrilège à M. Barbey d'Aurevilly, et qui me semble, à moi, un fait naturel, très humain en lui-même, ayant lieu dans les religions sans que les intérêts du Ciel en souffrent (...).¹²⁴

¹²² El tema de la expiación, tan criticado por Zola, y tan presente en el aire del *aépoqa* como ya vimos, es un aspecto recurrente en gran parte de sus libros. Desde sus primeras novelas, las que forman el grupo conocido por "Novelas de la mujer" -*La Confession de Claude* (1865), *Le Voeu d'une morte* (1866), *Thérèse Raquin* (1867) y *Madeleine Féral* (1868), hasta las que componen *Les Rougon-Macquart*, observamos reiteradamente esa expiación como consecuencia de algunos "pecados" imperdonables, curiosamente casi todos ellos en relación a transgresiones sexuales o morales. Tendremos ocasión más adelante de volver ampliamente sobre tan interesante tema; únicamente cabe constatar aquí que lo que en 1865 le parecía tan monstruoso en Barbey d'Aurevilly -la expiación de unas culpas paternales que no son tales, en la persona del hijo- vuelve a aparecer bajo otro prisma solo un par de años más tarde: *Dieu châtie les pêcheurs dans leur descendance à jamais*. (*Madeleine Féral*, cf., Bertrand-Jennings, 1977: 11). En general podemos decir como adelanto, que expiación, castigo, remordimiento, son sólo algunas de las fatales consecuencias de determinados "pecados", bastante frecuentes en la serie que tratamos. Estos pecados y sus consecuencias, desaparecerán con las últimas series de Zola, que aquí podríamos considerar como los textos de la reconciliación, el perdón y la esperanza.

¹²³ Zola, 1989, *Face aux romantiques*, "Un catholique hystérique", 1989: 38.

¹²⁴ Op., cit: 42

Como resumen del libro, resulta evidentemente un poco pobre, pero nos sirve para descubrir que desde la edad de 25 años, Zola estaba interesado en esta cuestión, que sería objeto de algunas de sus novelas más apreciadas. Su oposición al celibato de los sacerdotes, viene directamente de su discurso sobre el hombre en el siglo XIX. Según Zola, el hombre moderno tiene dos caminos posibles:

- a) el camino de la ciencia, andado sobre la naturaleza, con la ayuda de la razón y el positivismo, que lleva al progreso de la Humanidad.
- b) el camino de la religión, andado sobre la metafísica, con la ayuda de la fe y el dogma, que lleva según Zola, al retroceso de la Humanidad.

Obviamente Zola se muestra absolutamente partidario del primero, y no tolera nada que interfiera ese camino del hombre hacia un futuro mejor. El celibato,*l'éternelle guerre à la vie (...).*¹²⁵, resulta un obstáculo para el pleno desarrollo del hombre en la fecundidad y la procreación. En opinión de Zola, fue la Iglesia, en su afán por dominar al hombre y minimizarlo, la que impuso esa regla, como medio para doblegar la naturaleza humana y negar ... *le droit pour tous à l'amour et à la famille (...).*¹²⁶, alejándose de las

¹²⁵ Zola, ~~*Le docteur Pascal*~~ :1011.

¹²⁶ Zola, "Un catholique hystérique": 46.

ideas del primitivo cristianismo¹²⁷. Es una de las primeras veces, sino la primera, en que Zola, partiendo de un hecho concreto, enfrenta ciencia y religión.

...la science est maudite, savoir c'est ne plus croire, l'ignorance est aimée du ciel; (...); ce monde est un monde d'épouvante livré à la colère d'un Dieu et aux caprices d'un démon. ¹²⁸

Además del pilar sobre el que fundamenta la crítica Aurevilly -el celibato-, hay otra serie de argumentos que la articulan. Entre ellos destacan: la crítica del fanatismo religioso, que hace de los fieles verdaderos enfermos y de la religión, magia y superstición. Esta crítica se hace más dura cuando se refiere a la devoción femenina o lo que es lo mismo, a los estragos que la religión lleva a cabo entre las mujeres. Es la primera vez que Zola opina sobre la devoción femenina, tema este como veremos, recurrente en su producción.

Para él, toda devoción religiosa viene a ser la expresión de un deseo insatisfecho. Pero, cuando ésta entra en una mujer, más susceptible a la religión que el hombre, se transforma en una enfermedad psicosomática, casi irreversible.

¹²⁷ Hasta 1123 el celibato no fue adoptado por la Iglesia Católica.

¹²⁸ Op., cit: 42

Cette Calixte ne vit pas en ce monde; elle est fille de l'extase et du miracle.(...). elle a le tempérament de sa foi; la maladie nerveuse qui la secoue explique ses extases; il y en a en elle assez d'hystérie pour faire vivre plusieurs douzaines de femmes dévotes. (...) la place de cette moribonde est dans une maison de santé et non dans une église. ¹²⁹

Hemos visto hasta ahora, la postura del joven Zola desde su llegada a París, postura que en un primer momento siguió nutriéndose de su herencia provenzal, de corte romántico. Pero hubo una serie de acontecimientos que forzaron su "ruptura" con su pasado y le abrieron la puerta hacia las nuevas ideologías.

c) Hacia la ciencia

Uno de estos fue sin duda su trabajo en Hachette. Zola entró como empleado en el recientemente creado departamento de publicidad de Hachette el primero de marzo de 1862. La editorial, dirigida por Louis Hachette se había convertido en un foro de pensamiento e ideología republicanos próximos a la burguesía ilustrada y liberal. El momento de la incorporación de Zola a la empresa coincidió con la ampliación de la misma y los grandes trabajos de expansión que de 1862 a 1864, contribuyeron a hacer de ella, el gran coloso que conocemos.

¹²⁹ Op., cit.: 48

Al poco tiempo de su entrada, accedió al puesto de jefe del recientemente creado departamento de publicidad, un puesto clave para un joven de pretensiones literarias. Desde allí conoció las obras de divulgación científica de Taine, Claude Bernard y sobre todo Littré, el gran autor de la casa.

*Littré a été l'homme du siècle parce qu'il a incarné les besoins de la certitude scientifique et qu'il a travaillé de toute sa force a substituer la méthode positive aux vieilles méthodes théologiques et romantiques.*¹³⁰, diría Zola de él años después, elogiando la labor del sabio, especialmente el colosal Dictionnaire Etymologique, historique et grammatical de la langue française, verdadero monumento al espíritu de la época, que tardó casi 10 años en publicarse, haciéndolo gracias a la amistad y la ayuda material de su amigo Louis Hachette.

Zola se impregnó definitivamente del espíritu de esta editorial, marcadamente positivista y cientifista, adoptando sus críticas hacia la invasión de la metafísica en dominios puramente materialistas, la intromisión de la Iglesia en asuntos de la sola competencia del Estado, etc.¹³¹

¹³⁰ Cfr., Ambrière, 1990: 359

¹³¹ Louis Hachette, estudiante de la Escuela Normal superior, vió como se cerraba su futuro profesional, al cerrar Monseñor Frayssinous dicha escuela en 1822, considerada como un peligroso centro de liberalismo. Ante esto, Hachette decidió comprar la ruinosa y pequeña librería de Jean-François Brédif. Su éxito se debió en gran parte a la colaboración de sus antiguos compañeros de estudios y al hecho de haber apostado por la ley Guizot. Su talante anticlerical, le llevó a crear una serie de revistas dedicadas a los profesores, que pugnaban por expulsar al clero de la enseñanza, y luchar contra la ley Falloux que

... sa véritable éducation littéraire (...) fut faite là. Il dut à ses fonctions mêmes de chef de la publicité toute une initiation. En rapports quotidiens avec les écrivains et les journaux, avant d'être du bâtiment, il acquit une connaissance précoce et bien utile de tout le personnel du monde littéraire. ¹³²

Este ambiente, favorecerá en Zola la reafirmación de sus presupuestos en lo que al papel de la Iglesia se refiere, muy especialmente a raíz de sus contactos con el periodismo republicano y anticlerical. Ejemplo de ello resulta su asidua lectura de Le Siècle, uno de los diarios de mayor tirada, y de influencia decisiva. Estandarte de toda la prensa republicana y democrática bajo el Segundo Imperio, se presentaba como profundamente contrario al intervencionismo eclesiástico.

Desde el momento en que Zola dejó la empresa, el 31 de enero de 1866, con el objetivo de no vivir más que de su pluma, se inició en el periodismo, ayudado por las numerosas relaciones adquiridas.

Je quitte la librairie à la fin de janvier, (...). En outre, je compte écrire plus ou moins régulièrement dans quatre à cinq journaux. Je battraï monnaie autant que possible D'ailleurs, j'ai foi en moi, et je marche gaillardement. ¹³³

abría las puertas a la enseñanza religiosa.

¹³² (Alexis, P., Emile Zola, notes d'un ami, Charpentier, PParis, 1882, p. 58, cf., Zola, 1978: 49).

¹³³ Carta a Antony Valabrègue, del 8 de enero de 1866, cfr., Zola, 1978: 435)

No fue ésta una decisión arbitraria. En la época, la mejor manera de hacerse un nombre en las letras era introduciéndose en un mundo en pleno desarrollo como el mundo periodístico, que comenzaba entonces a adquirir las dimensiones de "cuarto poder" que hoy conocemos.

Sus primeras colaboraciones periodísticas fueron casi exclusivamente de tipo literario. Curiosamente, con el paso del tiempo, Zola escribirá artículos de mayor carga ideológica, para periódicos y revistas más comprometidos políticamente, casi todos ellos de carácter republicano y liberal, como La Tribune, semanario de oposición al imperio, republicano y anticlerical¹³⁴, Le Globe, o Le Rappel.

El rigor científico nos obliga aquí a hacer una precisión: si bien es cierto que la mayor parte de los diarios en los que Zola colaboró fueron de corte progresista y liberal, existen en esta época una excepción: su colaboración en Le Gaulois. Le Gaulois, fue un diario de talante bonapartista, antirrepublicano y conservador, órgano preferido de la alta burguesía. La colaboración de Zola en

¹³⁴ Zola publicó 62 artículos, llamados "Causeries", entre 1868 y 1870. Una de sus "causeries" más interesantes desde nuestra perspectiva, fue sin duda la publicada el 5 de julio de 1868, como respuesta a la pastoral de monseñor Epivent, del 5 de abril de 1868, titulada "El Satanismo", cuyo propósito era el de reavivar la creencia en el diablo, como refuerzo esencial para la fe cristiana. La respuesta zoliana fue tajante, aunque sin abandonar el tono irónico que solía caracterizarla; la acusaba de retrógada, coercitiva y enormemente oscurantista. La "causerie" termina con una sátira religioso-política, y un himno a la ciencia, fuente de todo progreso.

este periódico duró apenas un año, de 1868 a 1869, período éste en el que publicó un total de 51 artículos. Es muy posible, que tal colaboración se viera a veces enturbiada por las opiniones expresadas por Zola, quizá ya demasiado audaces para uno de los periódicos que serían más conservadores. Veamos un ejemplo :

(Es Edmond Tarbé, director del periódico, el que habla)

*Je trouve à mon retour une dizaine de lettres très violentes contre un de vos articles sur Marie-Madeleine. (...) il m'était impossible de laisser passer dans Le Gaulois un seul article irréligieux; vous m'aviez promis de conformer à cette consigne donnée à tous les collaborateurs. Je (...) considérerais une nouvelle attaque contre les sentiments religieux de grand nombre de mes lecteurs comme une preuve de votre volonté de renoncer à collaborer au Gaulois.*¹³⁵

En definitiva lo que Zola pretendió introduciéndose en el mundo periodístico, al margen de cuestiones pecuniarias, fue el gusto por polemizar sobre arte, literatura, política, etc... desarrollando sus propias ideas. De modo que su labor en este campo, se aproxima más a la del sociólogo que a la del reportero o periodista propiamente dicho.

Todos estos acontecimientos acaecidos en la vida del joven Zola, no sólo dejaron su huella en su trayectoria biográfica e ideológica, sino que forzaron también una de las transformaciones literarias más significativas.

¹³⁵ Cfr., Zola, 1978: 29.

En su adolescencia romántica, Zola y sus amigos de Aix, veían en la poesía el arte más sublime, como tuvimos ocasión de comprobar. Su llegada a París, su contacto con medios positivistas etc... le hizo reafirmarse en algo que venía sospechando desde 1860: su mediocridad como poeta. Quedaron pues definitivamente olvidados aquellos poemas grandiosos sobre la creación del Universo, enterrados bajo *la besogne du siècle*: su tarea de novelista.

En realidad esto significa el intento de resolver el dualismo estético que venía arrastrando: su opción entre la realidad y el ideal, la prosa y la poesía, lo contemporáneo y lo eterno.

1.2.3 Madurez

Resulta cuanto menos pretencioso trazar en pocas líneas una visión, sino completa al menos certera, de la época más prolífica e interesante de un autor. El trabajo se complica cuando la plenitud del autor coincide como es el caso, con la plenitud del siglo, en cualquiera de sus ámbitos. Dado que nuestro interés se centra ante todo en la evolución del sentimiento religioso, esta época en la vida de Zola, nos va a aportar mucha e inesperada información.

Al abordar en este momento un período tan extenso de años, hemos preferido dividirlo en dos grandes apartados que denominaremos respectivamente: **madurez positivista** y **madurez**

espiritualista, que como tendremos oportunidad de comprobar, coincidirán con los dos grandes momentos de finales de siglo.

1.2.3.1 Madurez positivista

Dejamos líneas más arriba al joven Zola, sumido en la primera de sus crisis ideológicas, que hacia 1865 forzó su ruptura con el tradicionalismo romántico que trajo desde Aix, y que desapareció irremediablemente bajo la lluvia del positivismo científico que caía por entonces sobre París. Es la época del cientifismo al ultranza, de la denostación de influencias románticas anteriores y del más acusado anticlericalismo. Estas, que son las 3 características generales del último tercio del siglo, lo son de igual modo, de la primera madurez de Zola.

Ideológicamente, como pudimos comprobar en el capítulo anterior, asistimos al reinado de la ciencia; la ciencia que todo lo puede y todo lo invade. El método científico aplicado a la pintura, la novela, la filosofía, la educación, la política, la historia ... a un mundo "cientificado". Del tronco común que representa August Comte, verdadero creador del positivismo, se desarrollan fuertes y notables ramas tales como Renan, Taine, o Littré, pilares fundamentales de la vida francesa de la segunda mitad de siglo. Especialmente interesante para nosotros será:

- la aplicación de la ciencia a la literatura;
- el conflicto entre ciencia y religión, cuyas derivaciones nos serán especialmente útiles como referente teórico para nuestro futuro estudio textual.

Antes de analizar la voluntad zoliana por aplicar a la novela el proceso investigador las ciencias, destacaremos una serie de obras a las que podíamos considerar como "referente científico" de esta primera madurez, al margen de otras muchas de Taine, Littré o Larousse no estrictamente científicas:

- Bernard, C., Introduction à la médecine expérimentale (1865);
- Morel, B.A., Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives. (1854);
- Moreau, Psychologie morbide (1857)
- Lombroso, C., L'uomo delinquente (1876)
- Darwin, Ch., De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle (1859)

En plena época de descubrimientos, donde el mundo parece girar en torno a presupuestos estrictamente científicos, asistimos a la invasión de la ciencia en todos los órdenes de la vida. Si hay una máxima que caracterice lo que queremos decir ésta podría ser: la identificación ontológica y metodológica de la ciencia moral con la natural. Según la cual, todo proceso, histórico, social, literario, etc... está

sometido a las mismas leyes que los procesos naturales, y es por consiguiente susceptible de las mismas manipulaciones, y los mismos sistemas de estudio.

Este sistema filosófico, proveniente de Comte llegó a Zola de la mano de las lecturas de Hyppolite Taine (1828-1898), al que podemos considerar como uno de los autores referenciales del método naturalista de Zola.

Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes: il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la véracité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour la chaleur animale. (...). Cherchons donc les données simples pour les qualités morales, comme on les cherche pour les qualités physiques. ¹³⁶

Han sido varias ya las ocasiones en que hemos apuntado el "anticlericalismo" de Zola, presente como constante ideológica desde sus primeros años, al margen de sus convicciones religiosas. En esta etapa de madurez positivista, esta postura se radicalizará, y se proyectará ya sea en sus artículos periodísticos, ya sea en sus primeras novelas, como reflejo del clima anticlerical reinante. Para aproximarnos en concreto a este estado de opinión, generalizado entre los sectores librepensadores, no hay mejor ejemplo que el recurso a uno de los grandes libros de la

¹³⁶ Taine, H., Histoire de la littérature anglaise, cf., J. Hemmings, 1967: 4-5.

época: el Gran Dictionnaire Larousse, del que extraemos estas líneas de su artículo sobre el clericalismo:

La raison bafouée, la lumière du soleil niée, la liberté maudite, le despotisme exalté, le pouvoir civil enfin subordonné au pouvoir religieux, comme autrefois le bras séculier à la théocratie; l'esprit clérical, c'est la négation des conquêtes de la science moderne, la haine de la dignité humaine. ¹³⁷.

Las colaboraciones periodísticas de Zola en esta etapa, dan buena prueba de ese sentimiento hostil hacia el aparato de la Iglesia, especialmente las crónicas parlamentarias publicadas en La Cloche, entre las que destacamos las siguientes:

- la que defendió la educación gratuita y obligatoria (21.11.1871);
- la que criticó las peticiones de ciertos obispos para recaudar fondos y organizar una consiguiente expedición a la Santa Sede (22.7.1872);
- la que criticó la estrecha vinculación entre política y religión, concretamente la relación en época de elecciones, entre la Iglesia y los legitimistas (17.7.1871)¹³⁸.

¹³⁷ Cfr, Six, 1986: 260

¹³⁸ Este artículo podría ser considerado como el "pre-texto" de La Conquête de Plassans en la que las andanzas electoralistas del padre Faujas, tienen en estas

El furor anticlerical de la época se centró pues en la crítica de las aspiraciones temporales del clero, su vinculación con las intrigas políticas y económicas, y su progresivo alejamiento de las clases menos favorecidas. Son menos frecuentes los juicios ideológicos, esto es, las críticas a la doctrina católica, al menos en artículos periodísticos o libros de divulgación.

En lo que a Zola respecta, si en algún momento se aproximó a presupuestos agnósticos, al menos teóricamente, fue en esta época; ello se debe a que su negación de la trascendencia era directamente proporcional a su aproximación a la ciencia, abriendo cierta incompatibilidad entre ciencia y discurso religioso.

La doctrine scientifique ainsi opposée à la doctrine théologique, est présentement répandue dans l'air intellectuel que nous respirons. ¹³⁹.

Fue esta incompatibilidad, evidenciada por gran parte de los intelectuales de la época, el principal motivo de las iras del sector eclesiástico ¹⁴⁰

circunstancias, su referente real. Tendremos ocasión de volver sobre ello más tarde.

¹³⁹ Littré, citado por Montclos, cfr., Zola, 1978: 91

¹⁴⁰ *Une école est née, de nos jours, qui, non contente d'attaquer le christianisme, Jésus-Christ, et l'Eglise, non contente de nier tout dogme et toute morale révélés, sape toute morale naturelle, et ne recule ni devant le matérialisme ni devant l'athéisme (...).* (Mgr. Dupanloup, Avertissement à la jeunesse et aux pères de famille sur les attaques dirigées contre la religion par quelques écrivains de nos jours, 1863, cfr., Ambrière, 1990: 359).

Pero la incompatibilidad entre ciencia y religión no fue, contra lo que se puede pensar, una constante en el pensamiento zoliano.

Hasta su segunda adolescencia, tal y como la hemos definido, Zola creyó en la posible alianza entre ciencia y religión; una feliz simbiosis que caracterizaría el mundo futuro, en la que los argumentos científicos darían consistencia a la fe, caminando ambas hacia la idea del Creador Todopoderoso. Pero todo esto se viene abajo con su llegada a París y el inicio de su madurez, guiada en cierto modo por Renan, Taine o Littré.

El positivismo cientifista de Zola debe mucho a las enseñanzas de Ernest Renan (1823-1892), a veces más allá de lo reconocido personalmente por él mismo¹⁴¹.

¹⁴¹ Renan, Ernest (1823-1892), abandonó su vocación religiosa tras haber perdido la fe en el curso de sus exégesis sobre las Sagradas Escrituras, dedicándose al estudio de las lenguas y religiones, como fenómenos históricos. Sigue así una corriente intelectual que a mediados de siglo, comienza a estudiar comparativamente las diferentes religiones; de ahí la conclusión de que el cristianismo, lejos de ser la religión verdadera, no es sino un monoteísmo más. Sus trabajos de estudio ~~L'Avenir de la science~~ (1890). ~~Les origines du christianisme~~ (1863-1881), entre otros, confirmaron una de las máximas de su pensamiento: la fe en la ciencia y en los planteamientos racionalistas y positivistas, aunque ligeramente desviados respecto a los de Augusto Comte. Resultado del tratamiento al que somete a la religión no es la negación absoluta de gran parte de los dogmas de fe: el milagro, la revelación, la encarnación, la divinidad de Cristo, sino más bien su puesta aparte, como algo que no es el objeto primordial del estudio. Es importante esta afirmación, que venimos repitiendo, y que creemos decisiva para evitar posibles malinterpretaciones: los positivistas del XIX, o los discípulos de éstos, no negaron nunca de un modo tajante la metafísica y todo lo que conlleva la trascendencia, simplemente lo obviaron, por alejarse de su objetivo, por escapar a sus métodos, del mismo modo que fueron pocos los que dirigieron sus críticas contra los fundamentos morales de la religión, en general respetados, al contrario de lo que sucede con su aparato

La evolución ideológica de Renan resulta curiosa, pues precede la evolución misma de Zola. Al renunciar a su vocación religiosa, Renan reconoció haber perdido ya de joven toda su confianza en esa metafísica abstracta que tiene la pretensión de (...) resolver por sí misma los altos problemas de la humanidad.¹⁴² Su positivismo se volcó pues en la ciencia natural ...la química por un lado, la astronomía por el otro y sobre todo la fisiología general, nos permiten poseer verdaderamente el secreto del ser, del mundo, de Dios, como quiera llamársele." (íbid.).

Sin embargo, como el mismo Zola apunta, Renan no se deshizo de su herencia romántica; pero a diferencia del Zola cientifista de esta época, empeñado en negar sistemáticamente todo poso romántico, Renan intentó adaptarlo a sus convicciones, combinando un positivismo metodológico, con unos fundamentos ideológicos más próximos al idealismo utópico. Esta combinación, que veremos repetida en la última etapa zoliana, es curiosamente criticada por el novelista, que en pleno furor cientifista, reprocha a Renan su

clerical y su estructura dogmática. "*Des formes religieuses qui ont existé jusqu'ici, aucune ne peut prétendre à une valeur absolue; mais le fondement de la religion ne croule pas pour cela... Jésus a mis hardiment les intérêts moraux au-dessus des querelles des partis; il a prêché que ce monde n'est qu'un songe, que tout ici-bas est image et figure, que le vrai royaume de Dieu c'est l'idéal, que l'idéal appartient à tous.*" Lógicamente, la Iglesia se subleva contra estos los presupuestos de Renan, considerándolo realmente peligroso, dado el número creciente de lectores que tenían sus escritos, tanto más interesantes cuanto que condenados son por la Iglesia, en un juego que se repetirá constantemente a lo largo del siglo y con distintos personajes.

¹⁴² Cfr., Ferrater Mora, 1986 : 2841.

idealismo, su espiritualismo.

Pero a pesar de estas críticas, la propuesta renaniana de unir la fe en la ciencia y el progreso de la Humanidad, al contenido moral de la religión cristiana, aunque sin asumir necesariamente sus dogmas, será uno de los puntos básicos de la nueva etapa en la evolución zoliana: la de su madurez espiritualista que veremos a continuación.

1.2.3.2 Madurez espiritualista

No nos cansaremos de insistir en el paralelismo casi perfecto que hay entre la evolución de los acontecimientos históricos y la trayectoria personal de nuestro autor. Una de las grandes verdades que sobre Zola pueden decirse es que se trató de un hombre de su tiempo; cualquier aproximación a su obra o pensamiento, pasa por la referencia socio-cultural y política del XIX. Tratándose de una persona de honda permeabilidad, digamos "ambiental", es muy posible que provoque en sus muchos críticos la idea de unas convicciones débiles y poco sólidas, variables según el cambio de rumbo de los tiempos. En realidad se trata de cómo queramos analizarlo: podemos considerarlo como mero oportunismo, o bien como adaptación a la progresión histórica y personal. Sin embargo no se trata de una adaptación integral: en ella cabe destacar una serie de "derivadas" que personalizarán la evolución de un Zola que intentó mantener la coherencia consigo mismo, respecto a sus principios e ideales, algo nada

fácil en el tumultuoso mundo de finales del siglo XIX.¹⁴³

a) Crisis de la ciencia: "Le Discours aux étudiants"

Como tuvimos ocasión de estudiar en el apartado precedente, el último tercio del XIX está caracterizado por lo que se llamó *la faillite de la science*, obligada a dar todas las respuestas a la turbulenta existencia del hombre decimonónico. Al furor cientifista de antaño le sucedió un retorno a la trascendencia, la fe religiosa y la figura de Dios, relegada en los días del positivismo. Semejante trastorno del orden de prioridades para el hombre que se decía "moderno", no pudo dejar indiferente a nadie: ni a los que abandonando los dictados positivistas, se zambulleron en la renovada trascendencia, ni a los que desarrollaron una mayor hostilidad ante tal "retorno al pasado", ni a los que - como el caso de Zola-, tras un primer momento de incertidumbre y desconcierto, intentaron una utópica aproximación.

Son muchos los que sitúan en 1886 el momento del espectacular giro ideológico de finales de siglo aludiendo a la publicación de "manifiestos" surrealistas, a la fecha de conversiones a la religión de importantes intelectuales, etc..., pero todo ello se empezó a gestar antes, dentro mismo del movimiento positivista.

¹⁴³ Para el estudio de estas "derivas" remitimos al capítulo 1.3 Aproximación al realismo, apartado 1.3.2.3 Deriva ideológica

Estas particulares circunstancias se crean en un momento en que los principios teóricos del naturalismo comienzan a tambalearse, así como su aplicación en la música, la literatura o la pintura, en un intento de responder a las nuevas necesidades.

... une sorte de brouillard mystique se levait: il y a bien toujours là le souci de la peinture claire, mais la réalité se déforme, les figures s'allongent, le besoin du caractère et du nouveau emporte l'artiste au-delà du rêve. (...). (...) la peinture se convertit à la mode. Je vous parlais de l'exposition de Champ-de-Mars: vous y verrez fleurir toute cette flore de nos anciens vitraux, les vierges élancées et grêles, les apparitions dans des ombres crépusculaires, les personnages raidis et aux gestes cassés des primitifs. C'est la réaction contre le naturalisme, qui est mort et enterré, assure-t-on. En tout cas, le mouvement est indéniable, car il a gagné toutes les manifestations de l'esprit, et il faut en tenir grande compte(...).¹⁴⁴

Nuestra atención se ha centrado en este importantísimo documento por dos razones fundamentales:

- primero, porque representa una visión extremadamente precisa del momento histórico que tratamos, esto es, la conjunción entre una ideología en franco retroceso y otra pujante que se abre paso;

¹⁴⁴ Se trata de un extracto de un documento que analizaremos en profundidad inmediatamente: "Discours aux Etudiants", pronunciado por Zola el 18 de mayo de 1893, con motivo de la convención anual de la Asociación general de Estudiantes de París, y recogido "in extenso" en el tomo V de la Pléiade, en las páginas 1609 a 1616.

- segundo, porque ningún otro estudio o crítica posterior nos daría más y mejor información sobre la situación de Zola ante esta perspectiva, que sus propias palabras. Del texto, que iremos citando con la única mención de la página, se desprende:

- . una descripción del estado ideológico de la sociedad a finales del XIX;
- . una reacción personal ante tales circunstancias;
- . un proyecto de futuro.

Messieurs, j'entends dire couramment que le positivisme agonise, que le naturalisme est mort, que la science est en train de faire faillite, au point de vue de la paix morales et du bonheur ... qu'elle aurait promis.

(...). Vous ne mettriez plus dans la science tout votre espoir, vous auriez reconnu, à tout bâtir sur elle, un tel danger social et moral, que vous seriez résolu à vous rejeter dans le passé, pour vous refaire, avec les débris des croyances mortes, une croyance vivante. Certes, il n'est pas question d'un divorce complet avec la science, il est entendu que vous acceptez les conquêtes nouvelles et que vous êtes décidés à les élargir. On veut bien que vous teniez compte des vérités prouvées on tâche même de les accommoder aux anciens dogmes. Mais au fond, la science est mise à l'écart de la foi, on la repousse à son ancien rang, ... , une enquête permise, tant qu'elle ne touche pas au surnaturel de l'au-delà. (...) la science est incapable de repeupler le ciel qu'elle a vidé, de rendre le bonheur aux âmes dont elle

a ravagé la paix naïve. Son temps de triomphe menteur est fini, il faut qu'elle soit modeste, puisqu'elle ne peut pas tout savoir en un coup, et tout enrichir et tout guérir. (...) il est pourtant déjà des saints et des prophètes qui vont par le monde en exaltant la vertu de l'ignorance, la sérénité des simples, le besoin pour l'humanité trop savante et trop vieillie d'aller se retremper, au fond du village préhistorique, parmi les aïeux à peine dégagés de la terre, avant toute société et tout savoir. ¹⁴⁵.

Este es en algunas líneas, el panorama de finales de siglo. En realidad todo se reduce a la excesiva ambición que determinados sectores volcaron sobre la ciencia, panacea para los albores del siglo XX; y obviamente, un extremo lleva indefectiblemente al contrario. Esta es una idea redundante en las últimas novelas de Zola, hasta el punto de repetir, como veremos, casi literalmente los presupuestos enunciados en este discurso¹⁴⁶.

En este movimiento de las ideas, aunque no quede aquí reflejado, tiene un gran papel, la política de la Iglesia, que, de una parte, aprovechó la situación para cargar contra el materialismo y recuperar el espacio que la ciencia le había robado años antes, y de otra, vió la oportunidad para minar la república naciente que hacía peligrar sus

¹⁴⁵ Op., cit.,: 1610-1612.

¹⁴⁶ Ver infra nuestro capítulo Aproximación al realismo, 1.3.2.3 la deriva ideológica.

aspiraciones temporales. Prueba de ello, son la organización de conferencias religiosas, procesiones, encíclicas, trabajos colosales "para mayor gloria de Dios" como la basílica del Sacré-Coeur, etc... todos ellos en el punto de mira zoliano¹⁴⁷.

Tras el repaso, breve pero preciso, del estado de las cosas en la sociedad, Zola comienza a introducir una opinión personal, que veremos remodelarse con el curso de los tiempos. En este primer momento, y dado su pasado fervientemente naturalista, nos sorprende el tono mesurado de su reacción y lo que es más, el reconocimiento de cierto extremismo en sus preceptos teóricos, entonando un cierto "mea culpa" literario. De cualquier modo, no se trata de una renuncia expresa al ideal positivista, sino el primer intento de comunión entre esta doctrina y la evolución de los tiempos, que caracterizará el espíritu de algunas de sus obras siguientes. Nos encontramos pues, con el punto de convergencia entre sus ideas teóricas y la puesta en práctica de las mismas, algo en continua disociación hasta ahora.

¹⁴⁷ Ce seront toutes vos eaux, toutes vos cavernes, toutes vos processions et tous vos contes bleus qui guériront le peuple des vieilles paralysies et qui le mettront debout d'indignation dans la vérité républicaine. (Zola, "Les miracles se multiplient", La Cloche, 29.9.1872, cfr., Guillemin, 1979: 48). La République arrive, et voilà le Ciel qui se réveille. Les gobelets célestes, couverts de poussière, sont époussetés, mis en état; on escamote les tumeurs, les os cariés, les membres paralysés, les colonnes vertébrales attaquées. Le Ciel ne veut pas de la République, et c'est pourquoi il se remue si fort. (íbid., cfr., Zola, 1978: 49).

Ma génération , . . . , s'est efforcé d'ouvrir largement les fenêtres sur la nature, de tout voir, de tout dire. En elle, même chez les plus inconscient, aboutissait le long effort de la philosophie positive et des sciences d'analyse et d'expérience. Nous n'avons juré que par la science, qui nous enveloppait de toutes parts, nous avons vécu d'elle, en respirant l'air de l'époque. A cette heure, je puis même confesser que, personnellement, j'ai été un sectaire, en essayant de transporter dans le domaine des lettres la rigide méthode du savant.¹⁴⁸.

Ce que je puis concéder, c'est, en littérature, que nous avons trop fermé l'horizon. J'ai, personnellement, regretté déjà d'avoir été un sectaire, en voulant que l'art se tînt aux vérités prouvées. Les nouveaux venus ont rouvert l'horizon, en reconquérant l'inconnu, le mystère, et ils ont bien fait. ¹⁴⁹

El Zola del "Discours aux Etudiants", defiende el papel de la ciencia en nombre de la verdad, que no de la felicidad, porque el hombre no siempre está preparado para vivir con una verdad amarga e injusta. La transformación ideológica parte de aquí: al no poder conocer todo, al no poder asumir racionalmente hechos y realidades incómodas, se impuso un refugio en el ideal.

¹⁴⁸ Op., cit., p. 1611.

¹⁴⁹ Op., cit., p. 1614.

... la science qui aurait promis le bonheur, aboutirait, sous nos yeux, à la faillite.

La science, a-t-elle promis le bonheur? Je ne le crois pas. Elle a promis la vérité, et la question est de savoir si l'on fera jamais du bonheur avec la vérité. (...). Comment vivre sans mensonge et sans illusion? S'il n'y a pas, quelque part, un autre monde où règne la justice, ... , comment vivre sans révolte cette abominable vie humaine? La nature est injuste et cruelle (...). (...). Et l'on saute dans le rêve, il n'y a plus que ce salut: échapper à la terre, mettre sa confiance dans l'au-delà, espérer qu'on y trouvera enfin le bonheur, la satisfaction de notre besoin de fraternité et de justice.¹⁵⁰

Sin embargo, tras estas palabras al parecer plenas de convicción y confianza, propias de alguien que ve claramente las dificultades del camino y que aún así, está dispuesto a recorrerlo, se esconde la vertiente más sombría de un Zola apesadumbrado por las dudas, por un miedo inexplicable, un Zola que pocos años antes estuvo a punto de naufragar en la desesperación tras las muertes de seres muy queridos para él.¹⁵¹. Estas muertes, por lo que de trágico tuvieron para Zola, supusieron en el plano existencial, un replanteamiento, consciente o no, de sus convicciones materialistas de negación de toda trascendencia. A estas desgracias hay que sumarle su entrada en una grave crisis personal, acrecentada

¹⁵⁰ Op., cit., p. 1603.

¹⁵¹ Duranty, Flaubert o su madre, todas ellas acaecidas en 1880

por un mal estado de salud y una débil moral, fruto quizá de sus primeras aproximaciones a las lecturas de Schopenhauer¹⁵².

Este estado de ánimo, tiene como consecuencia la creación de un proyecto novelístico, que tras una pausa, vió la luz en 1884: *Dans La Joie de Vivre Zola s'efforce de combattre tout d'abord certaines tendances dont il est personnellement la victime -"l'héritage romantique" et l'hypocondrie-, ensuite le pessimisme schopenhauerien qui, à cette époque-là, en 1883, avait marqué quelques-uns de ses amis et confrères les plus proches, surtout Huysmans et Maupassant.* ¹⁵³

Quizá la novela se trate de un ejercicio catártico en el que pusiera por escrito los rasgos de una de las caras de su personalidad: la oscura e insegura, la obsesionada por la muerte, la melancólica y pesimista¹⁵⁴. Su pesimismo natural, modelado en esta época por la filosofía de Schopenhauer, viene acrecentado por cierto desánimo, cuando no cansancio físico y espiritual, por la inmensa tarea literaria que suponía *Les Rougon-Macquart*:

¹⁵² Especialmente la lectura de Pensées, maximes et fragments traducidos y prologados por Bourdeau.

¹⁵³ Nils-Olof Francén, Zola et "La Joie de Vivre", Stockholm, 1958, cfr., Lanoux, 1962: 193.

¹⁵⁴ Veamos a título de ejemplo la reacción, de Lazare, protagonista de La Joie de vivre, luchando entre sus pulsiones depresivas y su ambición positivista: *Mon Dieu! Mon Dieu! (...). Une honte lui restait de cette épouvante: était-ce imbécile cet appel à un Dieu qu'il niait (...) criant au secours, (...) dans l'écrasement du monde! (La Joie de vivre, O.C., t.VII, 1128-1129).*

Certes, oui, je commence à être las de ma série, ceci entre nous. Mais il faut bien que je la finisse, ¹⁵⁵.

La serie pues, avanza hacia su término, siguiendo el ritmo que la caracteriza y que alterna momentos de enorme fuerza vital con otros de oscuro pesimismo. Pero si por un lado a finales de los años '80, la serie suponía ya un fardo pesado para los hombros del escritor, a posteriori, reconoció que semejante tarea le había ayudado en los momentos más críticos¹⁵⁶:

*Ce qui m'a soutenu, c'est l'immense labeur que je m'étais imposé. (...), et cela suffissait à me remettre debout, à me donner le courage de marcher quand même, lorsque la vie mauvaise m'avait abattu.*¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Son palabras de Zola a Jules Lemaître que datan de 1890, (cfr., Ambrière, 1990: 415).

¹⁵⁶ Aunque no lo diga Zola expresamente, un acontecimiento que le transformó sobremanera, tuvo lugar en 1888: su relación con Jeanne Rozerot. Al margen de lo que socialmente significa el hecho de mantener a una querida, la figura de Jeanne, trascendió los límites de lo puramente biográfico. Supuso, en principio, el "renacer" de un Zola envejecido y abatido; representó la savia nueva que necesitaba, en forma de descendencia, y que le dió nuevas fuerzas y esperanzas en un futuro incierto; finalmente, las creencias religiosas de Jeanne, más próximas de una religión natural que de una revelada, abrieron un hueco en la sólida muralla naturalista del escritor, dejando una ventana abierta a lo desconocido. Es a Jeanne a quien debemos la última novela de la serie; Le Docteur Pascal, es la historia de Pascal-Emile y de Clotilde-Jeanne. (Cfr., Veloso, 1992). No es pues despreciable, la influencia de esta mujer en la última etapa de Emile Zola.

¹⁵⁷ Op., cit., p.1615.

Esto nos sirve para introducir la alternativa zoliana al renacer de las creencias religiosas y místicas, y que analizaremos más tarde. Si el hombre necesita de una fe para intentar comprender el mundo y vivir en él, debe olvidar la fe religiosa que no es más que ilusión y engaño, y volverse hacia otra más propia de su tiempo: la fe en el trabajo. "Trabajo", será a partir de ahora, un término recurrente en toda la producción zoliana, como reflejo de su evolución ideológica. En el trabajo estará la salvación, el progreso, la redención del hombre moderno, y la base de un nuevo sentimiento religioso, más próximo al evangelismo socializante.

Le travail! Messieurs, mais songez donc, qu'il est l'unique loi du monde, le régulateur qui mène la matière organisée à sa fin inconnue! La vie n'a pas d'autre sens, pas d'autre raison d'être, nous n'apparaissions chacun que pour donner notre somme de labeur et disparaître. (...). Sans doute, cela ne résout aucun problème métaphysique, il n'y a là qu'un moyen empirique de vivre la vie d'une façon honnête et à peu près tranquille; (...). Le seul peuple fort est le peuple qui travaille, et le travail seul donne le courage et la foi. (...). Le prochain siècle, l'avenir illimité est au travail.¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Op., cit, p.p., 1615-1616.

b) A la búsqueda de soluciones: Les Trois Villes

Si la etapa que acabamos de estudiar coincidía con el final de Les Rougon-Macquart, la nueva etapa que abrimos ahora, lo hace con "Les Trois Villes" (entre 1894 y 1898):

Lourdes (1894), la ciudad de las peregrinaciones,

Rome (1896), la ciudad de los papas

Paris (1898), la ciudad republicana.

Cada una de las novelas precedentes representa un alto en la evolución ideológica y existencial de Zola; las dos primeras suponen el rechazo de las posibles "soluciones" a la crisis ideológica de finales de siglo: el misticismo y el neo cristianismo en Lourdes y el catolicismo liberal en Rome. Paris, como es habitual en las novelas que cierran sus series, termina esa etapa de búsqueda y abre otra nueva, donde Zola desarrollará su "nueva religión".

Lourdes se gestó años antes, a raíz de un viaje de Zola a esta ciudad en 1891, en una encrucijada de ideas en la que se combinaban el pleno resurgimiento de la filosofía schopenhaueriana y el renacer de la mística y lo sobrenatural.

Al margen de la censura que le merecía a Zola toda la parafernalia mística y milagrosa, cuando no descarado negocio montado alrededor de la gruta de Lourdes, el viaje le sirvió para descubrir determinados aspectos religioso-filosóficos

extendidos entre la población. Ciertamente, el espectáculo de fieles acudiendo en busca del milagro, conmovió a un Zola, no tan escéptico como aparentaba.

Desde la perspectiva filosófica, Emile Zola comprobó "in situ" que "la moral de los fuertes" proclamada por el estoicismo post-naturalista, que conviviría en paz consigo mismo, aceptando sus límites y las condiciones a menudo adversas de una existencia nada fácil de llevar, esta moral decimos, estaba muy lejos de triunfar en la sociedad francesa, que en medio del sufrimiento, seguía esperando el milagro salvador, el consuelo en el más allá.

... quand l'homme a touché le fond du malheur de vivre, il en revient à l'illusion divine, et l'origine de toutes les religions est là. ¹⁵⁹.

Pero Zola, no critica esta circunstancia; incluso la defiende argumentando que el hombre tiene una necesidad antropológica de Dios, del más allá o de una religión en que creer¹⁶⁰. El problema se plantea cuando las estructuras del catolicismo se apoderan de esta necesidad y la manejan a su antojo, ofreciendo por contra, una religión insatisfactoria, masoquista, donde domina el miedo y la muerte.

¹⁵⁹ Zola, 1962-70 (Lourdes), t.VII: 107

¹⁶⁰ Quizá sea llevar las cosas muy lejos, pero nos parece oportuno traer a colación, y no será la primera vez, la figura del filósofo alemán Feuerbach, cuya base doctrinal fue la idea de Dios como una creación del propio hombre para satisfacer sus necesidades de absoluto, contradiciendo el dogma de la religión revelada. (Ver infra nuestro estudio sobre Le Rêve, 2.3.4 b) Estudio de la doxa- el discurso religioso)

Je ne puis comprendre une religion qui conclut au néant de la créature, qui martyrise la chair et ne l'accepte pas, quoiqu'elle vienne de Dieu. ¹⁶¹.

Se impone pues la búsqueda de una nueva religión que responda a las dudas del hombre moderno sin menoscabarlo en absoluto. Esta idea, resulta sorprendentemente coherente y reincidente en la trayectoria ideológica de Zola, desde su adolescencia. Veamos algunas citas, de diferentes momentos, que así lo atestiguan:

Dans la religion, tout est ébranlé; à ce monde nouveau qui va surgir, il faut une religion jeune et vivace. ¹⁶²;

... nous aurions tant besoin d'une croyance! ¹⁶³;

Une religion nouvelle, une espérance nouvelle...! (...).
Le monde en a soif (...). ¹⁶⁴.

La solución a esta búsqueda que refleja Lourdes, es la de fomentar los aspectos más primitivos de la religión: la piedad, el misticismo, la credulidad y la ilusión. Es la religión de los humildes y los pobres, encarnada en Bernardette.

¹⁶¹ Reseña de Zola a propósito del libro St. Cristodule et la réforme des couvents grecs au XI^e siècle, de Edouard le Barbier, aparecida en Journal populaire de Lille, 13.1.1968, cfr., Zola, 1978: 349-349, n.1.

¹⁶² Carta a Baille, 2 junio 1860, cfr., Zola, 1978: 169

¹⁶³ Zola, La Confession de Claude, p. 313, cfr., Guillemin, 1979: 117.

¹⁶⁴ Zola, 1962-70 (Lourdes), t.VII: 594.

On dirait la résurrection des humbles; des petites âmes qui se réveillent et qui brillent (...). (...) des flammes grêles (...), d'une simplicité de petit peuple(...). ¹⁶⁵.

Peuc-on faire le rêve d'un christianisme dépouillé de merveilleux, en ne prenant dans l'évangile que la morale du Christ? (...). On imaginerait alors une vaste communauté humaine, le royaume de Dieu sur la terre. ¹⁶⁶.

Mientras que Lourdes es la novela que testimonia el despertar del misticismo, y las bases de la doctrina neo-cristianista, Rome, es el libro donde Zola responderá al neo-catolicismo impulsado por la Santa Sede.

Rome, está imbuida de las doctrinas del catolicismo social extendido por toda Europa y norteamérica. Entre las que destacan:

- F.S. Nitti, Le Socialisme catholique (1894);
- la biografía del cardenal inglés Manning, aparecida en 1893, donde se ponían de manifiesto sus posiciones sociales dentro de la doctrina católica;
- las conferencias pronunciadas en París por el arzobispo norteamericano Ireland, publicadas entre 1893 y 1894, en las que quedaba claro el carácter social-demócrata del catolicismo americano, y cómo no, Lamennais, del que ya hemos hablado, así como Albert de Mun.

¹⁶⁵ Zola, 1967-70 (Lourdes) t.VII, p. 284-285.

¹⁶⁶ Aix, ms 1462, f°8-31 passim, cfr., Ouvrard, 1986: 113.

Ya analizamos las condiciones históricas que arropan esta ideología: se trataba de un giro la política de León XIII, intentando aproximarse a los presupuestos republicanos y al socialismo naciente, para conservar su poder político y social. Aunque los hubo que desde el primer momento tacharon de oportunista esta actitud, muchos, entre ellos Zola, se vieron seducidos por lo que creyeron la "nouvelle religion", la religión del futuro, tan buscada y necesitada. La virtual alianza entre catolicismo y socialismo, que no sería otra que la potenciación de la doctrina social incluida en la misma religión, aparece esporádicamente en en Zola, si bien, no exenta de cierto escepticismo:

... il s'était déjà jeté avidement dans la lecture de tous les bouquins dépareillés (...) qui devaient mener à une généreuse et étrange religion sociale. (...) il se plut surtout à s'enfermer (...) dans les utopies humanitaires, que de grands esprits, affolés par la chimère du bonheur universel, ont rêvé de nos jours. ¹⁶⁷;

... l'Eglise était avec les pauvres, (...) elle ferait un jour triompher la justice (...). Quelle force aurait le pape (...) lorsqu'il commanderait à la foule innombrable des travailleurs ... ¹⁶⁸;

¹⁶⁷ La Fortune des Rougon, p. 185.

¹⁶⁸ Germinal, p.p., 1772-73.

... l'église se jetant avec les ouvriers, contre la bourgeoisie, revenant aux premiers siècles; les prêtres s'unissant aux radicaux contre la bourgeoisie libérale. Une scène, un prêtre faisant absolument le rêve. ¹⁶⁹;

Il devint un de ces orateurs illuminés qui prêchèrent la révolution comme une religion nouvelle, toute de douceur et de rédemption. ¹⁷⁰.

Al margen de la base ideológica de tales afirmaciones, no es difícil ver en el modo de exponerlas cierta cierta desconfianza. Esta postura personal de Zola, apenas esbozada en la serie, se concreta sin lugar a dudas más tarde:

... mon prêtre tâchera dans Rome de réconcilier le catholicisme (...) avec la science moderne, le monde moderne, le progrès. Il y échouera. J'aurai là la peinture de tout le catholicisme qu'on tente. ¹⁷¹.

Por un momento ganado por la belleza del sueño socio-religioso, Zola se dejó llevar, aunque pronto su natural escepticismo respecto al aparato clerical de la Iglesia, le hizo reconocer la poca viabilidad de tan inalcanzable proyecto. Su alter ego, Pierre Froment, fracasará en sus viajes a Roma, como lo hizo anteriormente Lamennais, concluyendo el libro con un desencanto sobre la que creyó podría ser la "religion nouvelle".

¹⁶⁹ Manuscritos preparatorios de Germinal, N.a.f., 10308, f° 348, cfr., Ouvrard, 1986: 44.

¹⁷⁰ Le Ventre de Paris, p. 645.

¹⁷¹ Aix, ms. 1455, Les Trois Villes, f°5, cfr., Ouvrard, 1986: 176.

... la conclusion (de Les Trois Villes) doit montrer l'impuissance de l'église catholique à évoluer assez pour se régénérer et suffire au besoin moderne (...). ¹⁷²

Paris, será el arranque de esa verdadera y definitiva "religion nouvelle" tan buscada por el autor.

c) La utopía socializante: Les Quatre Évangiles

Confirmada su ruptura con el catolicismo y la Iglesia, manteniendo bases del primitivo cristianismo como la justicia, la defensa del pobre o el amor, e insistiendo en la necesidad para el hombre de cierta religión, Zola propone como conclusión a Les Trois Villes una "religión del trabajo".

Huyendo de cualquier dogma revelado, Zola busca una vuelta al hombre natural, tradicionalmente negado por la religión, regido por la razón y el amor. Ideológicamente esta nueva religión, por otra parte no menos utópica que la anterior, debe mucho a Darwin, al socialismo utópico de Fourier (1772-1837), y literariamente al simbolismo naciente y a la novela rusa -el evangelismo de Dostoyevski y el espiritualismo pacifista de Tolstoi-.

Así, la última novela de Les Trois Villes es el fin de las sucesivas tentativas y el comienzo de la particular religiosidad zoliana, que se desarrollará plenamente en Les Quatre Évangiles.

¹⁷² (Zola, cfr., Ouvrard, 1986: 183.

Existe pues cierta circularidad en los planteamientos zolianos, aunque el punto de partida no coincida exactamente con el de llegada.

De la religiosidad primera, la de su infancia, Zola mantuvo ese respeto por la creencia natural, primitiva y sana, por los valores profundos del Evangelio; de su adolescencia y primera madurez, Zola mantuvo el rechazo frontal a la política de la Iglesia, al aparato clerical y a la transformación de la religión en un poder fáctico; finalmente en su última época, Zola recupera cierto redentorismo de años anteriores, su mesianismo y el poder de la individualidad. Serán precisamente estos rasgos los que le harán evocar presupuestos marxistas, propios de los que partieron de sus mismas ideas, pero las desarrollaron en política.

1.3 APROXIMACIÓN AL REALISMO

Par grâce, laissez (le créateur) créer comme bon lui semble; il ne vous donnera jamais la création telle qu'elle est; il vous la donnera toujours vue à travers un tempérament. ¹⁷³

Iniciamos ahora, tras haber hecho un amplio repaso a las condiciones digamos "extrínsecas" de la producción zoliana, el estudio de uno de los más importantes factores de su novelística: el nivel diegético en general y particularmente su proyección en un contexto religioso. Los problemas que este factor ha generado entre detractores y admiradores de Zola, así como el vacío de crítica a su respecto, ha sido lo que nos ha movido a centrarnos en tal estudio.

La vertiente diegética zoliana ha sido tradicionalmente obviada por su aparente contradicción con los presupuestos realistas o naturalistas; ello ha fomentado la visión sesgada y parcial de su obra, limitándola injustamente a uno solo de sus enfoques. De otro lado, la religión, incidente conflictivo en la vida de Zola, aparece como recreación consciente e inconsciente más a menudo de lo que cabría esperar en un autor tradicionalmente considerado como contrario al hecho religioso. Analizaremos cómo se refleja esa conflictividad en los textos, yendo más allá de un discurso puramente teórico o de opinión, adentrándonos en el

¹⁷³ Mes Haines, cfr., Mitterand, 1987: 30.

fantástico mundo de los símbolos y creaciones retóricas, tanto o más reveladores que aquél.

1.3.1 La problemática del realismo

1.3.1.1 Realismo como problema conceptual: ámbitos de aplicación

Sin embargo se nos antoja fundamental la previa reflexión sobre el concepto mismo de **naturalismo** y sus vinculaciones con el más genérico de **realismo**. Con demasiada frecuencia se utilizan ambos términos de un modo impreciso y poco riguroso; puede ser esto resultado del "vaciado" semántico al que se ven sometidas las ideas que se transforman en tópicos. La idea de "realismo" ha sufrido este proceso, fruto sin duda del intercambio entre las tres esferas conceptuales de la misma: ideológica, epistemológica y artística.

El ámbito ideológico del realismo, está en la base de los otros dos, y pertenece al mundo común. Desde esta perspectiva, realismo sería la capacidad de **aceptación** de las estructuras socio-políticas y económicas que rigen un determinado momento histórico. Resaltamos la idea de **aceptación** pues es uno de los pilares sobre los que se edifica la idea realista en cualesquiera de sus ámbitos. Frente a esta idea de aceptación del realismo, y en

permanente y aparente dialéctica con ella¹⁷⁴, encontramos la idea de transformación, propia de la perspectiva idealista. Sus diferentes lecturas del yo y del mundo, marcarán los ritmos vitales de la segunda mitad del XVIII y el XIX.

Sin abandonar esta perspectiva, se observa una perversión del concepto de realismo en función de una determinada conciencia social, con repercusión directa en el universo literario que es el nuestro. Con especial virulencia en el XIX, aunque también en otras épocas, lo real se vinculaba a las clases bajas que vivían en el mundo de la materia, frente a las clases altas que vivían en el mundo de la idea. En esta recreación cósmica de la verticalidad, lo bajo material se hizo por metonimia, sinónimo de lo negativo, de lo perverso y lo abyecto. Así la clase social del pobre, del obrero, que es la que puebla el mundo material, fue por antonomasia materia realista, obviando otras parcelas sociales igualmente reales. Desde este punto de vista, la

¹⁷⁴ Decimos "aparente" dialéctica porque más veces de las pensadas, al menos en literatura, estos dos polos de interpretación del mundo y sus macro y micro estructuras, encuentran un punto de inflexión, una bisagra que las articula de modo magistral, un creador que las concilia en toda su grandeza, como tendremos ocasión de ver y demostrar en la producción de Zola.

Esta combinación entre realidad e ideal gobierna últimamente la crítica literaria. Después de la "dictadura textual" que desde los años sesenta instauró el formalismo ruso y el estructuralismo francés, y sin llegar al extremo de la "crítica genética", nuevas líneas se abren paso combinando texto y realidad, intentando armonizar los factores socio-históricos que envuelven al texto, con los que son producto de la re-creación y ensoñación de la realidad, y que sólo podemos interpretar desde el texto mismo en su inmanencia. Tal es el objetivo del **tematismo estructural**, desde cuyos presupuestos intentaremos analizar la obra zolesca.

segunda mitad del XIX, sería realista desde el momento en que opera una reivindicación de las clases míseras, elevándolas a categoría de materia narrativa¹⁷⁵.

En el ámbito epistemológico del realismo, la tradición ha seguido las dos grandes vías de conocimiento: la platónica y la aristotélica. La primera de ellas entiende el conocimiento desde una perspectiva idealista, según la cual el sentido del mundo está en la conciencia del hombre que a través de las ideas innatas que se le imponen, ordena y estructura una realidad caótica e informe. Es una interpretación dominada por el sujeto y la idea. La línea aristotélica, y lo que es más importante, su evolución hacia el empirismo racionalista y la filosofía del XVI, y de ésta al positivismo decimonónico, cree en una realidad perfectamente formada y estructurada en sí misma, que no precisa la intervención del sujeto. Es el dominio del objeto y de la inmanencia¹⁷⁶. La trascendencia filosófico-literaria de tal hermenéutica en el XIX, fue sin duda el determinismo del mundo sobre un hombre, sin libertad para actuar sobre la estructura material de la que es producto.

¹⁷⁵ Se puede leer la evolución literaria del XIX en función de la materia social escogida, desde el romanticismo hasta el pre-surrealismo: aristócratas-burgueses-obreros-marginales-alienados-excéntricos.

¹⁷⁶ La entrada en conflicto de estos planteamientos con la religión católica, producirán en Zola, una particular evolución que va desde el pesimismo hacia la esperanza, en función de un determinismo inmanente como medio de solucionar la dialéctica ontológica del autor.

Prueba textual de ello es la metonimización espacio-actancial en las novelas del XIX, especialmente desde Balzac, como muestra del condicionamiento material -crono-espacial, social, etc- al que se ve sometido el hombre¹⁷⁷.

La perspectiva del realismo artístico en general y literario en particular, nos interesa más y se genera como mucho más compleja.

Aunque el siglo XIX sea el siglo realista por excelencia, no debemos olvidar que en la historia de la literatura han existido diferentes momentos realistas, variando el concepto de realidad en función de los presupuestos ideológicos de cada momento cultural¹⁷⁸.

Luego el concepto realista, no debe entenderse como algo inmanente a la obra de arte literaria, sino en estrecha

¹⁷⁷ *Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, (...); (...) nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu.* (Zola, "De la description", 1989: 60). Zola hace del determinismo socio-ambiental una ley quasi científica en la elaboración de sus novelas; sin embargo su idea de la relación metonímica del actante con el medio se amplía haciéndola posible en las dos direcciones. En las descripciones zolianas el personaje lleva sin duda las marcas del ambiente que lo determina, pero éste a su vez, queda impregnado de las pulsiones actanciales. Es una muestra más, de su superación de los límites naturalistas, de su contaminación romántica y de su camino hacia el simbolismo.

¹⁷⁸ En la Antigüedad libros como las Metamorfosis de Ovidio, eran considerados perfectamente realistas, del mismo modo que en la Edad Media, lo eran la literatura de gesta y de carácter religioso. La conciencia realista actual, más o menos la misma que en el siglo pasado, es heredera de la literatura burguesa, que a partir del XVIII, impone la materialidad socio-económica como base del concepto realista.

dependencia con factores extrínsecos, de índole socio-cultural, histórica, que podemos reunir bajo el nombre genérico de lector. Con esta denominación aludimos al modo de aprehensión de la obra de arte textual más generalizado, la lectura como experiencia estética, como proceso intuitivo espontáneo y natural.

En la génesis de una obra de arte textual que se quiere realista, se dan cita dos intenciones realistas: la del que escribe y la del que lo lee, que no siempre coinciden.

Desde el punto de vista del que la lee, el realismo implica la aceptación del pacto de ficción por el cual, éste reconoce al autor la capacidad de crear un mundo nuevo, "real" dentro de su carácter ficticio; un mundo auténtico sobre el que el lector renuncia a hacer verificaciones o enjuiciamientos¹⁷⁹. Esta lectura, la más frecuente y espontánea, lleva a cabo una actualización del texto, vertiendo sobre él su propia realidad. Esta actualización recorre la obra paradigmáticamente, siguiendo los mismo estadios que se suceden en su elaboración, esto es: el nivel fónico-lingüístico, el nivel semántico y el nivel de las

¹⁷⁹ Justo lo contrario sucede en la descodificación que del texto realista hace una lectura meramente crítica. Este modo de aprehensión textual se genera como experiencia pre-estética -si seguimos la terminología de Roman Ingarden- en la que la máxima capacidad analítica del lector hace que se acerque al texto sólo en tanto que construcción. Se trata más bien de una metalectura que no se deja ganar por la carga intencional y afectiva del texto. Por encima de este contacto existe otro, el más global y completo, el del crítico-lector, que aúna su visión crítica a su experiencia como lector afectivo.

objetividades representadas. Es este último donde se desarrolla más plenamente la voluntad realista del lector, más interesado por lo que se le cuenta que por la forma en que es contado. Las objetividades, no son reales aunque lo parezcan: una mina en Anzin no es la mina de Germinal, Plassans no es Aix-en-Provence. Por mucha investigación que haga el autor, incluso por mucho contacto directo y libresco que con esa realidad haya tenido, no cabe la identificación de ambas realidades, histórica y textual. La primera está representada esquemáticamente y debe ser completada, actualizada por el lector según su actitud e interés.

Obviamente existe también una intención de realidad por parte del autor, obedeciendo a la presión que el campo de referencia externo ejerce sobre el texto realista; el empleo de una serie de elementos que podemos denominar lector implícito¹⁸⁰, tienen como misión provocar un efecto realista en el lector¹⁸¹. Estos "realemas" no copian la realidad, sino que nos hacen creer que copian la realidad. Así encontramos aspectos extra-textuales como introducciones, prefacios, libros de referencia teórica, artículos -estos dos

¹⁸⁰ Seguimos los términos empleados por Darío Villanueva, 1992, a nuestro entender doblemente interesante: de un lado por dedicar su primera parte al estudio del realismo, o más bien de los realismos, en la segunda mitad del XIX; por otro lado, por abordar el problema realista desde la perspectiva de la recepción, hasta ahora poco estudiada en este campo.

¹⁸¹ La idea de efecto realista, que comienza a generalizarse, especialmente desde la interpretación del realismo como recepción, aparece por primera vez, formulada por Javier del Prado, en su introducción a Mme Bovary, 1984.

muy empleados por Zola- que insisten en el carácter realista, e incluso real, de los textos. Otros aspectos intrínsecos a la obra de arte literaria son ya de sobra conocidos: detallismo descriptivo, topofilia, abundantes referencias al tiempo de la Historia -estos dos últimos rasgos permiten algo esencial para un logrado efecto realista: el reconocimiento; mimetismo del discurso científico, banalidad del sujeto -que analizaremos más tarde-, el "non style", etc... Casi todos ellos, se concentran en el para-texto, el título y las primeras páginas, que vienen a ser como una declaración de intenciones del espíritu textual¹⁸².

En la cooperación necesaria para la plenitud del efecto realista en un texto literario, siempre tiene la última palabra la recepción del mismo por parte del lector. El realismo en literatura habría de ser entendido desde una otra dirección hermenéutica, la que va desde el interior al exterior; pero no se trata de un exterior a priorístico que justifique el texto desde una realidad que lo precede, se trata de un exterior a posteriori que hace del texto

¹⁸² Un ejemplo está en los títulos de las novelas de la segunda mitad del XIX; la mayor parte de ellos son de carácter actancial y más bien neutros, suministrando información de tipo sociológico -estado civil, condición social, nombre y apellido: Mme Gervaisais, Marthe, histoire d'une fille, Manette Salomon-, o biológico como el sexo o el parentesco -Les soeurs Vatard, Froment jeune et Risler aîné-. Tiene lugar aquí, como en otros muchos aspectos que ya veremos, la evidencia de la paradoja zolesca. En novelas tan declaradamente naturalistas como Les Rougon-Macquart, coexisten a este nivel, un lector implícito marcadamente realista con unos títulos cuya analogía les hace más próximos del simbolismo, tales Le Ventre de Paris, La Bête humaine, L'Assommoir, etc...

realista, no una creación inmanente, ni una copia de la realidad, sino una respuesta, un efecto. Para mostrar que un texto no lleva en sí mismo el germen del realismo, sino que lo recibe, queremos resumir aquí una anécdota que ilustra lo que estamos diciendo.

En el prefacio de la tardía publicación de La voluntad de vivir de Blasco Ibáñez, se nos dan las razones de ese retraso de unos sesenta años en su publicación. El personaje central de la novela es un médico que la mayor parte del círculo de amigos del escritor, creyeron una imagen del doctor D. Luis Simarro Lacabra, celeberrimo en la época, y muy admirado por Blasco Ibáñez. En las lecturas previas que el autor hacía a sus amigos, insistió sin éxito en que el personaje era producto de su imaginación y sin referente real alguno. Entonces, ante la voluntad realista de sus amigos y temiendo una posible ofensa al mencionado doctor, Blasco Ibáñez mandó quemar toda la edición que se estaba preparando.

Más o menos el mismo problema de divergencias en las intenciones realistas tuvo lugar en torno a L'Oeuvre, en la que las posibles inspiraciones sobre personajes reales, se llevaron al límite de la identificación absoluta. Si en el caso español se pagó el precio de un retraso de más de medio siglo en la publicación, en el caso francés, Zola lo pagó con el precio de su amistad con Cézanne.

Intentamos concluir aquí una aproximación diferente a la tradicional del concepto de realismo en literatura: aunque terminológicamente se emplee la palabra "realismo" conceptualmente ésta se corresponde con un "efecto realista", sustituyendo la dimensión epistemológica por una dimensión de retórica pragmática resultante de una proyección del mundo externo que cada lector aporta al mundo interno del texto. Realismo es el resultado de la triple combinatoria de mimesis-poiesis-praxis.

1.3.1.2 Realismo como problema terminológico: los realismos del siglo XIX

A estas alturas de la crítica literaria, cualesquiera que sean sus líneas hermenéuticas, son pocos los que creen en una articulación monolítica y de carácter unívoco del realismo en tanto que escuela histórico-literaria de la segunda mitad del XIX. El reconocimiento de la existencia de diversas perspectivas realistas dentro de una misma época supone ya un gran avance para la historia de la literatura; sin embargo este avance se ve empañado en parte por cierta confusión terminológica, heredada en gran medida de los propios implicados del siglo anterior.

El concepto de "realismo" que muchas veces se confundió con "mímesis"¹⁸³, invadió la literatura europea con especial fuerza en Inglaterra, Alemania, Rusia y Francia, inundando el continente con un torrente de términos que favoreció el empleo poco riguroso de muchos de ellos: "realismo", "verismo" y "naturalismo" se intercambiaban; "realidad" y "verdad" se hacían sinónimos, etc..

Esto se debe en gran parte al origen multidisciplinar del realismo, que se desarrolló con igual fuerza en todas las artes figurativas, especialmente la pintura y la literatura. Courbet fue el primero en emplear la palabra¹⁸⁴, para designar una nueva forma de pintar, que reunía los nuevos valores ontológicos que se imponían poco a poco en la sociedad y los avances técnico-científicos de las ciencias en expansión.

Como reflejo del momento filosófico, la pintura en sí misma quiere mostrar la realidad en su estado natural, en la

¹⁸³ Según el pensamiento aristotélico, "mímesis" no sería nunca "imitación", sino más bien "representación"; sin embargo el concepto viró en el XIX hacia la idea de "reproducción" o "imitación", valores semánticos con los que apareció por primera vez en 1821 en Le Mercure Français du XIXe siècle: Cette littérature qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une imitation non pas des chefs-d'oeuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme: ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIXe siècle, la littérature du vrai. (Cfr, Villanueva, 1992: 34).

¹⁸⁴ Es curioso que por una ez sea la pintura la que abre el camino a otras disciplinas artísticas, cuando casi siempre es la literatura la que lleva a remolque al resto de las artes.

inmediatez de lo cotidiano, prescindiendo de cualquier trascendencia hacia espacios ideales, míticos o sagrados. Se trata de representar lo que existe en el mundo, la **materalidad** de una realidad ajena a dimensiones espirituales. En cuanto a la pintura como labor de artista, la idea de imitación directa de la naturaleza viene a sustituir a la pintura "de taller", de género o histórica a la manera de Delacroix o Ingres. Se trata de una revalorización de las dotes de observación y captación del pintor, en detrimento de su capacidad imaginativa, tan desbordada durante el Romanticismo, sin olvidar la interesantísima aplicación de los avances de la física óptica y los estudios de Cherveul sobre el tratamiento de la luz y el color, que ya mencionamos en el primer apartado de este estudio preliminar.

A la hora de referirse a esta pintura, se hablaba indistintamente de "realismo" y "naturalismo", y en gran parte se heredó esta ambivalencia en su proyección al mundo literario. En los años cincuenta el término "realista" pasará a la literatura de la mano de Champfleury¹⁸⁵, que si bien no brilló como escritor, tuvo el mérito de ser el primer teórico del realismo. Su recopilación de artículos publicados bajo el nombre de Réalisme (1857) pueden ser considerados como el primer documento teórico de esta nueva manera de entender el arte y la literatura. Pero, ya desde ese momento se apreciaba

¹⁸⁵ Es interesante el fenómeno de emparejamiento pictórico-literario que se produce en el XIX: muchos de los grandes pintores románticos y realistas, tienen su valedor teórico entre los escritores. Así ocurre con Courbet y Champfleury, Manet y Zola o Delacroix y Baudelaire.

en Champfleury cierta desconfianza en la propiedad del término, que contrasta con la clarísima voluntad del concepto, no tanto en sí mismo cuanto como medio de identificar, por oposición al Romanticismo, a una nueva hornada de artistas, innovadores y con cierto aire provocativo.

Antes de analizar las bases narratológico-temáticas de los distintos realismos así como su particular resolución del conflicto yo-realidad, queremos dejar bien claro que:

- dicrónicamente, no se puede hablar de ruptura o cambio brusco de perspectiva entre uno y otro realismos, muy al contrario, se trata de una progresión en avance paulatino que nunca llega a romper del todo con la tendencia anterior;
- sincrónicamente, existe en todas ellas un argumento fundamental que debemos tener siempre presente, y cuyas diferentes interpretaciones marcarán el carácter de los grandes textos de esta época; se trata de la voluntad de captación de la realidad. El concepto "realidad" y su funcionamiento en el trinomio autor-realidad-texto, variarán ostensiblemente a lo largo de la segunda mitad de siglo.

Como ya hemos apuntado, Champfleury adopta el término "réalisme" aunque con alguna matización, *réalisme formiste*, como si intuyera una derivación posterior. Actualmente la

perspectiva histórica nos ha permitido clasificar de un modo más preciso los distintos realismos.

Siguiendo a Javier del Prado, 1982 adoptamos la división del realismo en:

- realismo romántico;
- realismo objetivo;
- realismo científico.

Pasamos por encima del realismo romántico, que se sale de nuestro campo de estudios, y nos centramos ahora en el realismo objetivo, que en otros autores ha recibido también el nombre de *realismo formal* o *realismo inmanente*. El análisis de los elementos de la dinámica de creación justificará, como veremos, estas denominaciones.

a) Realismo objetivo

Siguiendo la línea maestra que ya anunciamos -voluntad de captación de la realidad-, el realismo objetivo, emprende un camino consensuado y armónico para conciliar la declarada intención objetivista de los condicionamientos socio-culturales de la época, con el indeleble nivel pulsional del yo creador.

Uno de los aciertos de Champfleury, fue el de entender hasta dónde podía ir esa voluntad de reflejar la realidad tal cual ésta se presenta al autor:

La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction, une imitation, ce sera toujours une interpretation. L'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre

esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. L'homme n'étant pas machine, ne peut pas rendre les objets machinalement.¹⁸⁶. Estas pocas líneas resumen en sí mismas toda la problemática del realismo.

La realidad, permanece como el referente del texto, aunque su importancia irá decreciendo a medida que se instaure la idea de inmanencia textual. A esta última se llegará a través de las fallas que resquebrajan una hipotética e imposible imitación de la realidad. Esa imitación no es posible porque en el trayecto que va desde lo real hasta su plasmación en el texto, se interpone el nivel psicosensoresal del yo que escribe y que implica siempre un nivel de subversión de esa realidad. Ese nivel es a lo que Champfleury alude bajo el nombre de "tempérament"¹⁸⁷. De ahí que no se pretenda una copia exacta de la realidad, por demás imposible, sino una interpretación de la misma, producto del ojo que la ve, del oído que la escucha o del tacto que la

¹⁸⁶ "De la réalité dans l'art", mayo 1854, in Le Réalisme, cfr., Pichois, 1979: 254.

¹⁸⁷ En contra de lo que normalmente se piensa, la idea del "tempérament" y su fusión con la archiconocida "théorie de l'écran" no son genuinas de Zola, sino reelaboradas a partir de las teorías de Champfleury, conocidas por Zola desde su juventud. La misma idea la encontramos expresada con anterioridad en un libro de Deschanel, publicada en 1864, Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle. *Un trop beau style est comme une vitre colorée qui change l'aspect vrai des objets. Cette vitre, sans doute, est d'une couleur splendide, mais, en donnant sa couleur aux objets, elle en altère l'aspect réel, la physionomie, la vérité, (...)*. (Deschanel, op.cit., "L'âge", cfr., Zola, 1978: 381, n.4.

percibe. El texto no querrá-no podrá dar la realidad, sino una sensación de realidad: el texto del realismo objetivo no imita, produce. Este será el lugar por donde hará aguas la objetividad realista y por donde podrá nacer posteriormente el simbolismo, despegado ya del todo del referente real.

Por lo que al autor se refiere, dado que no hay ojo inocente y que cualquier esfuerzo imitativo conlleva un grado diegético más o menos considerable, la capacidad de observación de lo real se irá sustituyendo poco a poco por la imaginación, que reinará absolutamente poco más tarde. De modo que el yo se irá desvinculando de la realidad histórica para estrechar los lazos con la realidad textual. Su imparcialidad y ausencia total del texto se verán modificadas, ganando así en coherencia narratológica:

*L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. (...) que l'on sente dans tous les atomes, ..., une impassibilité cachée et infinie.*¹⁸⁸

No podemos considerar de un modo global la categoría de "realista objetivo" ni su aplicación a los grandes escritores afines a esta interpretación. Sí podemos considerar "novelas del realismo objetivo": algunos cuentos de Maupassant como Boule de Suif, gran parte de las novelas de Alphonse Daudet, las primeras novelas de los Goncourt, las novelas de Zola previas a Les Rougon-Macquart, etc¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Flaubert, 1980: 204 (Carta a Louise Colet, 9.12.1852)

¹⁸⁹ Nos resistimos a clasificar aunque sea de un modo parcial a Flaubert y sus novelas en cualesquiera de los movimientos realistas, ya que su localización es más bien

b) Realismo científico

Suscita más problemas terminológicos que el anterior, surgidos de su identificación con el "naturalismo"¹⁹⁰. Si bien, por razones de utilidad didáctica y pertinencia histórica, se respeta esta identificación, cabe la posibilidad de reservar el término "naturalismo" sólo para Zola, y aún más: sólo para las últimas series del escritor, esto es Les Trois Villes y Les Quatre Évangiles, por razones ideológico-temáticas que más tarde detallaremos.

El concepto "naturalismo" propugnado por Zola, tiene sus más remotos orígenes literarios en Montaigne y en Boileau; y sus precedentes inmediatos en la literatura rusa, (Belinsky y el filósofo Chernishevsky) que abogaba ya por una labor no-creativa de la escritura, por una función meramente reproductora de la realidad.

Si el realismo objetivo siguió las líneas teóricas de Champfleury, el realismo científico siguió las tendencias de

intermedia entre romanticismo y realismo, y realismo y simbolismo.

¹⁹⁰ La palabra "naturalismo" que Zola siempre rechazó como invención suya, aparece por vez primera, verbalizada, en una cita de Montaigne: *Je naturaliserais l'art, comme ils artialisent la nature.* (*Essais*, III, 5). Más tarde podemos encontrarla en Taine, que la aplicó a Balzac de manera metafórica, considerándolo el "naturalista" del mundo moral; en la obra yacitada de Emile Deschanel en la que proyectó una crítica explicativa, dedicada a exponer las determinaciones "naturales" (sexo, edad, origen, localización geográfica, ...) de los escritores; en críticos de arte como Castagnary o Baudelaire que calificaron de "naturalistas" a los pintores que buscaban sus temas en la vida cotidiana, en un entorno "natural".

su discípulo más destacado: Duranty (1833-1880). Respecto a las ideas del realismo anterior, Duranty representa la vertiente "integrísta" y dura, la interpretación más pura del "naturalismo" dieciochesco, sin la contaminación romántica, en definitiva una visión más dogmática, y como veremos, más incoherente.

Para el realismo científico, la realidad que con toda su fuerza precede al texto es lo único que le da sentido y lo legitima, no como obra de arte, sino como documento. Su imitación exacta, su transcripción, es el único objetivo de todas las formas literarias.

La labor del autor, al igual que la del científico, se centraba en la observación minuciosa y en el estudio objetivo e impersonal de la realidad. El escritor del realismo científico, correspondería al modelo del artista aristotélico preocupado por reflejar la realidad de forma global.

L'oeuvre du romancier doit cesser où commence celle du moraliste.(...). Contentez-vous de constater, le scalpel en main le mécanisme du cerveau et du coeur. ¹⁹¹

Ellos sí creen en la mirada sincera y en la absoluta imparcialidad de la información que nos suministran los sentidos.

El texto, que en su contingencia sólo existe en función de la realidad representada, debe ser un mero vehículo de información, lo más transparente y sobrio posible; así el

¹⁹¹ Zola, cfr., Zola, 1978, t.II: 27

lector no verá distraída su atención por factores formales y podrá centrarse en el nivel de las objetividades representadas, del que ya hemos hablado. El texto no crea, reproduce.

Je le répète: toujours description materielle et jamais impression. ¹⁹², dice la crítica que su revista Réalisme, publicó sobre Madame Bovary. A la novela de Flaubert le reprochaba su escritura excesivamente artista y personal, su densidad estilística, inaceptable para el "non-style" predicado por el realismo científico.

La situación de Zola ante esta divergencia de presupuestos realistas, se genera como altamente conflictiva a pesar de su aparente simplicidad. Su visión preclara de la dialéctica yo-realidad y yo-lenguaje, su temperamento épico-lírico, junto con el conocimiento profesional de las expectativas del público lector, contribuyeron a una toma de posición acertadísima y magistral, aunque poco o mal comprendida por la crítica contemporánea y parte de la crítica del XX.

El realismo científico en Zola tuvo como primera virtud, en su proyecto estético de igualar arte y ciencia, la sistematización de todas las ideas que flotaban en el aire de la época y dotarlas de una sustancia ideológica consistente. Si hoy podemos estudiar las diferentes dimensiones de esta perspectiva realista es sin duda gracias a las obras de referencia teórica de Zola como Le Roman expérimental, o Les romanciers naturalistes.

¹⁹² Duranty, Cfr., Pichois, 1979: 264

b.1 Carga ideológica del realismo científico: dimensión social y científica

Ideológicamente, la máxima que gobierna el realismo científico es la voluntad de captación objetiva de la realidad, que en cualquiera de sus manifestaciones, aparece como tributaria del desarrollo del positivismo y de la ciencia. Estos dos últimos representan la base referencial ideológica de esta manifestación del realismo.

Para no volver sobre las doctrinas epistemológicas y ontológicas del positivismo, que ya vimos con anterioridad, nos dedicaremos ahora a estudiar su vertiente ideológica y su proyección sobre el mundo escritural.

La dimensión social del realismo científico

El nuevo contexto ideológico-científico, entraña una comprensión materialista del hombre y de la realidad, a través de fenómenos aprehensibles entre los que destaca sobremanera la dimensión social.

El espacio sociológico, y el sentido estructural de la sociedad enunciado por Comte, implican fundamentalmente la sustitución de la perspectiva diacrónica, propia de la novela histórica del realismo romántico, por la perspectiva sincrónica. Esto, trasladado a las novelas, supondría la instauración de un espacio aheroico. Este espacio sufre con la desmitificación del héroe, una banalización y una invasión de multitud de personajes mediocres que desfocalizan y

colectivizan la coordenada actancial. Sin embargo, la presión del público, que sigue pidiendo héroes en las novelas, forzará en los grandes maestros -Flaubert, Zola, y anteriormente Balzac- una reestructuración del espacio del héroe, la revitalización del anti-héroe. Veremos luego las implicaciones narratológicas de este fenómeno.

La aplicación de las ciencias al hombre, tiene como resultante primordial la visión materialista del mismo no como individuo singular, ni como especie, sino como clase. El individuo ya no se explica en sí mismo, sino por su pertenencia a una clase y a un medio que lo determinan. De ahí que los "nuevos héroes" de las novelas sean unos héroes relativos, cuyo absoluto desaparece por su inmersión en la estructura material y social. El concepto de clase es el espacio más determinado por los condicionamientos materiales --económicos y sociales- y por tanto el más acorde con la interpretación realista. Las novelas recogerán las distintas clases o "mundos" sociales: artistas, prostitutas, mineros, obreros, políticos, curas, etc... haciendo de esta estructura de clase un factor determinante para la concepción y desarrollo del texto. La novela como transcripción social nos deja a un paso de la novela de denuncia social.

En esta misma línea operan los socialismos nacientes, a partir de 1848. Cualesquiera que sean las tendencias socialistas, todas ellas focalizan su interés no solo en la clase social, sino en la clase marginal, que poco a poco irá copando el espacio narrativo, como ya vimos.

La dimensión científica

Ya tuvimos ocasión de describir el desarrollo espectacular de todas las disciplinas médico-científicas en la segunda mitad del XIX. Se trata ahora de ver sus implicaciones ideológicas en el marco del realismo científico.

A grandes rasgos, lo que el realismo científico toma de las ciencias puede resumirse en dos propuestas: una sustancial y otra más instrumental.

- Sustancialmente, la base ideológica del realismo científico está formada por la herencia biológica y el determinismo sociológico, a los que estarán sometidos todos los héroes de este realismo.

La herencia los determinará desde una perspectiva individual, como el espacio social lo hará desde una perspectiva colectiva. De ahí que los actantes realistas, vean doblemente mermada su libertad. Su concepción materialista los somete a un determinismo inmanente origen del pesimismo ontológico de la época.

- Instrumentalmente, se pretende trasladar los métodos de estudio de las ciencias, a la producción literaria. El método de trabajo se fundamentaría en las pautas siguientes, especialmente en la última de ellas:

.observación, fundamental en los dos realismos, se centra en las realidades "descriptibles", esto es, realidades materiales aprehensibles por los sentidos, que garantizan la máxima objetividad. La observación científica se transformaría en descripción textual.

.clasificación de las realidades aprehendidas, en función de su entorno o medio, para poder construir estructuras perfectas;

.experimentación. Esta última es la que marca el paso del realismo objetivo al realismo científico. Más allá de la observación del fenómeno natural está su reproducción en el laboratorio, previa variación de las condiciones externas para estudiar las consecuencias de tales transformaciones y poder extraer unas leyes naturales que rijan esos comportamientos. Se trata de llegar a la enunciación de presupuestos generales a partir de la descomposición de fenómenos particulares y su posterior reorganización. El novelista, no sólo observa y clasifica la naturaleza humana en sociedad, sino que pretende estudiar el origen y el por qué del comportamiento de ciertos tipos que, recluidos en el laboratorio de la creación literaria evolucionan siempre igual, siguiendo unas pautas-leyes que él mismo ha instaurado en el universo pre-textual. La experimentación científica, se transformaría en narración textual.

1.3.2. Las derivas del realismo científico: Zola

Antes de entrar en un repaso de los particulares desvíos del realismo en Zola, creemos conveniente llamar la atención sobre nuestro método de trabajo y nuestro modo de aproximarnos a la interpretación de la producción novelística de Zola.

Siguiendo la línea investigadora del departamento de francés de la Universidad Complutense, y muy especialmente la de su director Javier del Prado, hemos optado, como ya indicamos en la introducción, por la corriente crítica del **tematismo estructural**, adaptando sus presupuestos a nuestras necesidades y objetivos.

Un breve repaso de las bases del **tematismo estructural**, nos lo muestran como una línea interpretativa de talante conciliador, que huye de los excesos de otras corrientes, intentando sintetizar lo que de indudablemente operativo tienen todas ellas, con unas aportaciones nuevas, centradas ante todo en el estudio inmanente de unas estructuras conscientes e inconscientes, que nos indican una manera de ser/estar del yo en la escritura, a través de su modo de percibir, ensoñar y recrear la realidad. La prueba de ello es la duplicidad del eje paradigmático, articulado en dos momentos, que vemos ahora más detalladamente:

- . decorado mítico, que nos lleva a la organización de la **arqueología mítica**, como fundamento de la ensoñación analógica;
- . **proceso enunciativo**, conjunto de elementos formales, modalizadores, marcas morfosintácticas del yo que implican una presencia del autor con su consiguiente incidencia en el nivel ideológico;

- . ensoñación simbólica de la materia, que junto con el nivel anterior nos abre el acceso a la infraestructura psicosensorial.
- . el espacio, y los objetos que lo configuran, así como el modo de esa configuración, nos permite llegar a la visión que del Cosmos tiene el autor y su época, y si ambas se generan como complementarias, dialécticas, idénticas, etc..;
- . la intertextualidad, que nos permite la elaboración de un architexto;
- . el metadiscurso, que nos lleva al discurso de la doxa

El eje sintagmático, supone el devenir textual, anecdótico y de lengua, de estos niveles: cómo un tema puede transformarse en fuerza actancial provocando la catálisis temática del héroe, sus relaciones con el cuadro socio-histórico en el que se descubre y se actualiza, etc...

Queremos insistir, tras esta necesariamente breve descripción del aparato estructural, en nuestra relación con otras perspectivas críticas, que lejos de negar, consideramos necesarias para un estudio integral de los textos. Y cuando decimos integral, pensamos en un enfoque que si bien se realice desde la immanencia de la obra, no niegue una realidad evidente y presente, especialmente en las novelas de Zola.

El capítulo que consagramos a las "derivadas" del realismo zoliano, supone un ejemplo ampliamente desarrollado de cómo, en qué aspectos y por qué no podemos inscribir monolíticamente a Zola dentro del naturalismo, entendido tradicionalmente, ni siquiera como paradigma del realismo decimonónico. Hacemos esta declaración de intenciones porque dada la amplitud de nuestra exposición, correspondiente por otra parte a la amplitud progresiva de tales derivas, pudiera quizá entenderse como un resumen del imaginario de Zola y de las fuerzas maestras de su creación, cuando no es más, ni menos, que la puesta de manifiesto de los elementos modalizadores de su realismo.

Ya hemos anunciado la problemática situación de Zola frente a los realismos del XIX. Normalmente se dice que existe un desfase entre su discurso teórico, en principio acorde con las condiciones sociales e ideológicas del momento, y su producción literaria, personal y única. Si como dice Henri Miterrand Le Roman expérimental teoriza una novela que nunca se llegó a escribir, no es menos cierto que en muchos de los artículos que componen el libro se observa una mente insegura, no tan dogmática como se piensa, no del todo satisfecha con sus planteamientos, que ya desde la teoría intuye una práctica diferente. Es esa práctica, en lo que de subversiva tiene respecto a la teoría, lo que será a continuación, objeto de nuestro análisis.

Las derivas zolianas surgen de la dialéctica, en apariencia irresoluble entre la voluntad objetivista y las pulsiones del yo creador. Los textos del realismo científico, como ya vimos, se generan como relatos heterodieéticos, que respondiendo a la ideología científica, pretenden crear una obra de arte objetiva. Se trata de un espacio por definición hostil a la emergencia del yo y sus presencias conscientes e inconscientes. Zola se percató desde muy joven de la fragilidad epistemológica de estos planteamientos. Aunque los defendió con cierta ingenuidad, su yo-creador supo soslayar ese cierto dogmatismo científico, tomando de él lo que precisaba para la rentabilidad de su ficción y utilizando distintas trampas que permitieran su coexistencia con una mitología personal, una ensoñación de la realidad, en definitiva un discurso analógico.

Las derivas del realismo científico en Zola, son susceptibles de agruparse en tres niveles:

- . nivel psico-sensorial;
- . nivel narratológico;
- . nivel ideológico.

1.3.2.1 Deriva psicosensoresial:

Cualquiera de las tendencias realistas del XIX, supo darse cuenta de que la tan ansiada objetividad, tanto en la aprehensión de la realidad como en su traslado al texto, pasaba indefectiblemente por la estructura psicosensoresial. Lo que no acertaron a ver fue que, la incoherencia capital de

sus presupuestos radicaba, en querer hacer de la información sensorial el máximo garante de imparcialidad. Zola se percató de que era imposible separar la sensación y percepción del yo que percibe y que imprime sus marcas de manera indeleble, en ese primer paso de la aprehensión de lo real. Es inconcebible una percepción "desnuda" del sujeto que la pone en marcha, como es impensable negar el primer grado subversivo que sobre la realidad lleva a cabo este nivel. Una de las grandes paradojas del realismo del XIX fue la siguiente: defendiendo la objetividad, la imparcialidad y la expulsión del yo del texto, y partiendo del nivel sensorial como base de la aprehensión directa de la realidad, a lo que llegarían estrictamente, es al espacio del yo por antonomasia, al espacio de la autobiografía. Esta deriva se vería acentuada por la emergencia de las pulsiones de un yo que no se resistía a permanecer encerrado, y al margen de la escritura¹⁹³.

EL siglo pasado fue sin duda un siglo eminentemente sensuista, siguiendo la tradición del XVII, del mismo modo que el XVIII fue gobernado por la razón o que el principio del XIX lo fue por la imaginación. Ocurre que resulta incompatible este contenido epistemológico con los presupuestos realistas, pues ¿hay algo más declaradamente subjetivo que los sentidos?

¹⁹³ Lejos de ser una hipótesis, esta idea será llevada a cabo años más tarde con especial maestría por Marcel Proust.

Zola llevó a cabo una reinterpretación del poder de la estructura psicosensorial: la *théorie de l'écran*

Tributaria de las ideas que ya vimos de Champfleury, la *théorie de l'écran* propone muy acertadamente la resolución a la incoherencia realista en el conflicto yo-realidad. De acuerdo con los realistas científicos, Zola da a los sentidos el papel de motor de la escritura.

*Le but à atteindre n'est plus conter ..., mais de rendre chaque objet (...), dans sa couleur, son odeur, (...).*¹⁹⁴.

La lectura detenida de la cita nos muestra a un Zola intermediario entre los presupuestos del realismo científico y los suyos propios:

- del lado doctrinal está el empleo de los posesivos *sa couleur, son odeur*. Lo que él pretende que sea el color, el olor de la realidad, no es sino el color y el olor que sus sentidos perciben;
- del lado personal, el empleo del verbo *rendre*, que abre paso a una intervención del yo que percibe y del yo que escribe, sustituyendo al verbo *copiar*.

Resulta cuanto menos sorprendente que, enunciada en su adolescencia¹⁹⁵, esa teoría de la pantalla, sea tan francamente opuesta a los presupuestos del realismo científico. Según ella, el contacto del yo con la realidad

¹⁹⁴ Zola, 1989: 253.

¹⁹⁵ La primera mención de esta teoría y su más completo desarrollo, la encontramos en una carta dirigida a Valabrègue, que data de 1864. Esta digresión teórica lleva un título altamente significativo: *L'ÉCRAN. -L'ÉCRAN ET LA CRÉATION-. L'ÉCRAN NE PEUT DONNER DES IMAGES RÉELLES.*

dista mucho de ser directo y puro, está siempre sometido a un filtro, a una pantalla que por sus propiedades de color, espesor, etc..., deforma más o menos la precepción de la realidad. Cada época ha tenido su pantalla correspondiente y si el contacto romántico con la realidad se hacía a través de una pantalla, de un cristal deformante, que engrandecía los objetos, la pantalla realista pretende ser un cristal puro, nítido, transparente. Pero de eso a negar su existencia hay un abismo que Zola se niega saltar.

L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi point de changement (...): une reproduction exacte, franche, naïve.

L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité. Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. (...). (...) je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des oeuvres d'art. ¹⁹⁶

¹⁹⁶ Carta a Valabrègue, 1864, cfr., Zola, 1978: 379-380.

Más allá de forzar una apertura a la estrechez de miras del realismo científico, esta idea ha supuesto un hito decisivo en la teoría de la literatura. Aún hoy la encontramos en Peirce, bajo el nombre de "interpretante", o en Genette, que la llama "ideología". Manteniendo la idea de que es la falla por la cual se rompe el pretendido nivel cero de los realistas, nosotros preferimos considerarla como el representante de la infraestructura psicosensoresal. Su papel en la creación resulta tan determinante que Zola no dejará de volver sobre ella bajo otras denominaciones *personnalité de l'écrivain, tempérament*, etc.. En cualquier caso, se trata de un modo de justificar y englobar las marcas subjetivas, pulsionales del yo que escribe, y que veremos más despacio en el apartado narratológico.

Zola fue pues el primero en hacer del realismo no una cuestión del objeto, sino del sujeto¹⁹⁷.

La labor catalizadora de la infraestructura psicosensoresal, provoca en Zola una nueva ensoñación simbólica de la materia a través de dos instrumentos fundamentales:

- los catalizadores psicosensoresales de la percepción
- el doble protagonismo del cuerpo humano.

¹⁹⁷ (el realismo es) *materia textual* cuya naturaleza y cuyo conocimiento le es propio al sujeto del proceso enunciativo. (Bravo, J., Picazo, M^aD., del Prado, J., 1994: 224.

Los catalizadores, son realidades materiales o no, que siendo en principio insignificantes, se hacen pertinentes en el mundo simbólico al provocar una serie continuada de sensaciones, que hacen avanzar analógicamente el texto; la reiteración resulta esencial en su proceso signifiante. Esas sensaciones se concentran en determinados objetos para abrir paso a toda la mitología personal del autor.

En Zola, hay pocos pero constantes catalizadores:

- la vegetación y sus sensaciones de humedad y calor, la mujer y su cuerpo, que provocarán parte de la ensoñación de la Fecundidad en dialéctica con la Esterilidad;
- la máquina, en su sentido más genérico y su movimiento, como integrantes de la ensoñación de nuevo conflictiva de la Modernidad, entre el progreso y la destrucción;
- la iglesia como clausura y variabilidad cromática como partícipes de signo cambiante de la ensoñación del Mundo Futuro.

El doble protagonismo del cuerpo humano se genera por ser materia narrativa y por ser el nivel psicosensorial la base en la aprehensión de la realidad. Ésta se quiere reproducida en su estado natural, evitando la interferencia psíquica del yo, algo prácticamente imposible. Los sentidos actualizan el medio y el medio los excita operándose una reciprocidad que muchas veces cae en una doble metonimización de difícil excusa para un realista objetivo:

S'il y a une excuse à de tel écarts, c'est que nous avons rêvé d'élargir l'humanité et que nous l'avons mise

jusque dans les pierres des chemins. ¹⁹⁸

En Zola, como en casi todos sus contemporáneos, los sentidos que predominan son el olfato y sobre todo la vista.

Lo visual en Zola, lejos de quedarse en lo superficial, como en cierta manera hacen los hermanos Goncourt, penetra en la materia, como instrumento de posesión distante. De ahí que la ensoñación de la realidad y el desarrollo de su visión analógica parta en gran medida del nivel psicossensorial. El sentido de la vista se articula en Zola a través de dos elementos: luz y color, que serán una de las bases de la aprehensión y ensoñación de la realidad¹⁹⁹.

La luz como agente por excelencia excitador de la sensibilidad, funciona a nivel significativo y analógico por oposición/complemento a la sombra, catalizando la dialéctica Vida/Muerte, con especial repercusión en el universo religioso. En la cosmogonía de Zola, aparece uno de los símbolos lumínicos por antonomasia, preñado de una riquísima interpretación: el sol, partícipe de las más diversas esferas analógicas: el color, la luz, el calor, la sucesión temporal, la mañana y su esperanza, lo nuevo.

¹⁹⁸ Zola, 1989, "De la description": p. 65.

¹⁹⁹ Es éste uno de los muchos puntos de contacto entre la narrativa zoliana y la pintura impresionista.

Lo cromático, indisociable de lo lumínico, aparece como catalizador desde cuatro puntos:

- lo blanco, color universal que recoge potencialmente todos los demás, aparece en una **símbología ambigua de pureza y esterilidad**.
- lo rojo, que en todas sus gamas, entronca con toda la tradición occidental de hacerlo símbolo de la pasión, desenfrenada y frecuentemente pervertida o prohibida;
- lo verde, siempre positivo, por ser la esencia recreativa de la naturaleza, en sí misma benéfica para el hombre;
- lo negro, negación de vida, progreso, negación de las pulsiones prohibidas, rechazo del deseo. (La metonimización que se opera a través suyo entre el cura y su sotana merecerá una explicación más detallada).

Si como venimos diciendo, la infraestructura psicosensorial se genera como la primera deriva del realismo, desde un punto de vista cronológico, es lógico que esté presente también en las primeras fases de la creación textual.

Los textos zolianos, de amplia y comprometida génesis, son una puesta en abismo de la voluntad conciliadora de Zola. En ellos opera tanto la validación mimética como la subjetivización sensorial. Es erróneo no ver en la extensísima documentación previa, más que una recopilación enciclopédica de datos, unas fichas de investigación, o

compilaciones de información libresca. A grandes rasgos e hipotéticamente, la tensión dialéctica se organizaría del modo que sigue: las notas, cuadernos de investigación y fichas de personajes responden al nivel más mimético, mientras que el esbozo, el plan general de la obra y primer y segundo planes detallados se basan en una voluntad más diegética.

Pero, desde la perspectiva psicosensores, lo que más nos interesa es el pretendido nivel mimético, dominado por la espontaneidad y el contacto directo con la realidad. Especialmente pertinentes nos parecen las "notas producto de la realidad vista"²⁰⁰, insistiendo de nuevo en la capacidad informadora de lo visual. Estas notas que se quieren garantes de la realidad más objetiva, son reflejo de la subversión sensorial como lo prueba el hecho de que reflejan parcialmente la realidad, detallan la instantaneidad del momento, con lo cual la pretendida globalidad del realismo desaparece. La abundancia de referencias lumínicas y cromáticas las aproximan tanto en la estructura descriptiva como en el tema, a la escuela impresionista²⁰¹, ya lejana

²⁰⁰ Otros tipos de notas son las que proceden de experiencias personales, o las originadas a partir de fuentes escritas. literarias, científicas, periodísticas..

²⁰¹ La vinculación temática de Zola con el impresionismo resulta recíproca. Así, muchos de los cuadros impresionistas nos recordarán indefectiblemente algunas de las mejores escenas zolianas: los obreros urbanos de Manet en *Les Paveurs de la rue Mosnier*, o *Les Paveurs de la rue Berne*, 1878; las planchadoras y lavanderas de Degas en *Repasseuse à contre-jour*, 1874 o *Les repasseuses*, 1884, nos recuerdan a las páginas de *L'Assommoir*; las escenas de estaciones de tren y ferrocarriles presentes en la producción de casi todos los

del realismo de Courbet. Muchas de estas notas, llevan ya en ese primer contacto sensorial, no elaborado mentalmente, el germen de una escritura analógica que se irá instalando a través de las emergencias estructurales del yo-narrador en su transformación al texto.

Proponemos ahora un ejercicio práctico que nos va a permitir desde su estudio particular, extrapolar nuestras conclusiones a la totalidad de la producción zoliana.

En las notas mismas de una descripción del esbozo de L'Oeuvre, como en su progresiva transformación en texto definitivo, veremos como el nivel pulsional que aparece desde el primer momento, se va abriendo camino junto a la observación y el afán objetivista, hasta estar no sólo a su mismo nivel, sino en uno superior.

Le vestibule en bas avec ses hauteurs, son jardin entrevu au fond, ses catalogues, sa fraîcheur de cave, le sable où l'on marche, les escaliers monumentaux. (f° 323)

impresionistas como Pissarro, *La Gare de Penge*, 1871, Cézanne, *Chemin de fer près de l'Estaque*, 1882-1885, y sobre todo Monet con su serie de la estación Saint-Lazare, 1887, nos remiten a las descripciones de *La Bête Humaine*; los numerosos cuadros de Degas sobre las carreras de caballos, nos hacen pensar a Nana, y en general los temas del merendero, los cafés, los bulevares que todos ellos recrearon de un modo u otro, tienen su correspondencia en la novelística de Zola. *Nous avons tous lu La Terre et Germinal et si nous peignons un paysan, nous aimerions mieux montrer que cette lecture a fini par faire corps avec nous(...)*. (Van Gogh, "Carta a Théo", 8.9.1888, cfr., Newton, J, 1967: 44).

Primer nivel de escritura; reproducción escueta de la realidad vista aunque se perciben intromisiones conscientes del narrador, que tendremos ocasión de analizar en la deriva narratológica:

- adjetivos del tipo "entrevu", "monumentaux" o posesivos;
- la estructura de complemento nominal "fraîcheur de cave";
- la ausencia total de verbos indica el predominio de la observación mimética y la despreocupación por la estructura sintáctica y la instantaneidad de la mirada.

En bas, le vestibule est dallé. L'entrée du jardin, draperies rouges, et au fond, le jardin entrevu, avec ses statues blanches. Vestiaire, catalogues. Les cris: "Déposez vos parapluies!" L'air frais sous le haut plafond. Les deux escaliers tout droit, face à face.

Supone un desarrollo respecto al nivel anterior; se hacen más frecuentes los calificativos y se introducen los primeros verbos que abren paso a cierta composición textual.

Claude eut un léger frisson dans le vestibule géant, d'une fraîcheur de cave et dont le pavé humide sonnait ainsi qu'un dallage d'église. Il regarda, à droite et à gauche, les deux escaliers monumentaux (...) ... les petites tables des vendeuses de catalogues. Dans l'écartement d'immenses rideaux de velours rouge, le jardin vitré apparaissait, au-delà d'un porche d'ombre. ²⁰².

²⁰² Zola, L'oeuvre, p.p., 126-127.

Las bases temáticas escuetamente reflejadas más arriba se desarrollan catalizadas por la infraestructura psicosensorial del yo que las percibe. Esta percepción se transcribe, bien con la ayuda de la experiencia personal, bien con una lógica supuesta por el escritor. Veámoslo más claramente, trabajando con un ejemplo.

La base real *vestibule* sufre una progresiva transformación desde la percepción primera hasta su versión textual definitiva. En esta transformación el lector va adquiriendo mayor información, aunque toda ella derivada de la primera idea.

- grado 1 de la escritura: *vestibule-fraîcheur de cave-hauteurs*
- grado 2 de la escritura: *vestibule dallé-air frais-haut plafond*
- grado 3 de la escritura: *vestibule géant-fraîcheur de cave-pavé humide-dallage d'église.*

Queda así unida la realidad a la sensación, esto es, a *vestibule* queda unido *frais*. Una vez establecida esta pareja, se extraen, ya en el último grado, las lógicas consecuencias puramente subjetivas que pueden derivarse de la vivencia de tal realidad.

- Así, se introduce *léger frisson* (cuya interpretación es ambivalente, por la humedad y por la impresión que produce en el actante).

- Aparece el primer tropo, la comparación cualitativa *le pavé humide sonnait ainsi qu'un dallage d'église*, basada en el verbo *sonnait* y que es el primer paso de una metáfora, sin duda más osada: a partir de la recreación del Salón de Exposiciones como una iglesia -el templo del arte, como el templo de la religión- llega a la idea del arte como metáfora de la religión. Es esta una de las ideas que estructura L'Oeuvre, y que figura como "metáfora principal" de la estructuración metafórica compuesta por una serie de metáforas que dependen semánticamente de la principal. Esta última, la metáfora, arte-religión, aparece explícitamente desarrollada en el texto.

*Il n'y a rien que l'art, c'est le Tout-Puissant, le Dieu farouche qui nous foudroie et que tu honores (Claude). Il peut nous anéantir, il est le maître, tu diras merci. -Oui, je lui appartiens, qu'il fasse de moi ce qu'il voudra.*²⁰³ De ella, saldrán otras muchas que hacen del artista, un creyente; del salón de exposiciones, una iglesia; del taller del artista, una capilla; de los cuadros, exvotos y objetos de adoración.

Nos encontramos con una mirada que lejos de reproducir con total exactitud lo que tiene ante sí, se muestra extremadamente precisa para extraer la poeticidad de lo cotidiano. Tratamos pues de reivindicar la poeticidad de la escritura zoliana, que muchos se negaron a reconocer pero que él mismo confesó, quizá a pesar suyo.

²⁰³ L'Oeuvre, p.345.

Ils sont encore rares ceux qui veulent bien s'apercevoir que mes oeuvres sont des poèmes, et qu'elles valent surtout par la psychologie et la composition. ²⁰⁴

Pour mon compte, je suis poète: tous mes livres en portent la trace. Il n'y a pas un de mes livres, excepté Pot-Bouille peut-être, qui ne soit pas traversé par une figure de fantaisie. (...) jamais le lyrique n'a voulu mourir en moi.

205

De lo que se trata es de descubrir la importancia del complejo senso-perceptivo en el contacto del yo que escribe con la realidad y su postrior ensoñación. Esta labor nos demuestra fundamentalmente que:

- el mundo se lee desde y en función de los sentidos;
- que los sentidos operan la primera transformación subjetiva de la realidad, recreándola a través del yo perceptor.

1.3.2.2 La deriva narratológica

En la perspectiva narratológica, el realismo científico, cae de nuevo en una serie de incoherencias que sólo los grandes maestros fueron capaces de solventar.

²⁰⁴ Carta a Léon Duplessis, 24.10.1882, Zola, 1978: 256.

²⁰⁵ Carta a Louis Desprez, 6.11.1882, Zola, 1978: 339-340.

La primera subversión que del espacio de la narratividad objetiva lleva a cabo Zola, apunta hacia una de sus propias líneas de pensamiento teórico: la aproximación entre ciencia y literatura.

Según hemos visto ya, la novela del discurso teórico zoliano se quiere experimento científico, del que se destierra toda imaginación. La extrapolación del mundo de la ciencia al de la literatura tiene una grieta por donde se viene abajo su pretendida solidez epistemológica: aunque se haga de la novela un laboratorio donde experimenta el científico-escritor, donde ve cómo evolucionan determinados personajes en determinadas circunstancias, es evidente que se trata de un laboratorio de ficción donde sólo encontraremos lo que previamente hayamos puesto: nuestro yo y sus percepciones. La novela no sería pues desde esta perspectiva, "experimento" sino más bien "demostración" porque se sabe a priori su desarrollo y desenlace.

La experimentación como método narrativo se circunscribiría a un nivel estructural dominado por una perfecta organización de la materia pre-textual, y a un nivel estético-ideológico, por su acertada traslación al texto.

La imaginación sigue presente como siempre lo estuvo, incluso más, aunque sea camuflada bajo otros términos tales como la dinámica textual y los posibles lógicos del relato o la organización del drama.

Le romancier invente bien encore; il invente un plan, un drame, (...). Les faits ne sont là que comme des développements logiques des personnages. (...). Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel.²⁰⁶. (El empleo de "efforts" trasluce más una intención que un resultado y el verbo "cacher", más una apariencia que una evidencia).

La instalación del realismo objetivo y científico supuso el triunfo de la literatura burguesa, por oposición a la literatura cortesana. La piedra angular de tal oposición radica en la configuración del espacio del héroe y su consecuencia fundamental: el régimen narrativo.

A lo largo de la historia de la literatura, el héroe ha ido recorriendo los diferentes espacios que lo caracterizaron; esto es el espacio de la leyenda, el espacio histórico y el espacio cotidiano. Al margen de momentos puntuales, desde la Edad Media el héroe de ficción ha viajado desde la leyenda hacia la realidad cotidiana a la que llegó en el siglo XVI de la mano de la literatura picaresca española²⁰⁷. En este viaje, el héroe se desprende de su carácter público, propio de una perspectiva mitológica e

²⁰⁶ Zola, "Du roman", 1989: 34.

²⁰⁷ El ~~Lazarillo de Tormes~~ supone el primer paso del realismo moderno, con su materia narrativa particular y el régimen de primera persona. Se trata de la instalación del héroe privado dentro de un realismo esperpéntico. Esto tendrá continuación en la Francia del XVII en Scarron o La Furetière a partir de los cuales el realismo esperpéntico irá dando paso, a través de la banalización progresiva, al realismo burgués y objetivo.

histórica, para adentrarse en la domesticidad de un espacio cotidiano. Pierde también su carga ideal y de ensoñación al tiempo que gana en privacidad. Narratológicamente implica el paso de la tercera a la primera persona, y el abandono del comportamiento paradigmático y arquetípico del héroe.

Un breve repaso a la evolución narratológica del régimen narrativo en la novela, nos muestra una primera persona ya asentada en la picaresca del XVII y consolidada en la novela de memorias, la autobiografía o el diálogo diderotesco del XVIII. El rechazo al egocentrismo romántico y la recuperación de espacios históricos (época medieval, siglos XVII -Dumas- y XVIII -Balzac-) instala a principios del XIX la tercera persona y con ella la Historia y sus héroes públicos, manteniendo una perfecta coherencia narrativa.

Pero el espacio narrativo ideal de los realistas sería un espacio, como vimos, aheroico, donde la instancia del héroe se multiplicara en diversidad de personajes secundarios, privados y vulgares que contribuyeran al "efecto real" del que ya hemos hablado anteriormente. La colectividad actancial provocaría un conflicto de la misma índole; ahora bien, uno de los problemas que plantearon los grandes escritores, especialmente Zola, fue la emergencia del anti-héroe, que generará un conflicto de orden individual, provocando serias interferencias en el conflicto colectivo. Es el caso de Etienne Lantier y la búsqueda de su identidad, en medio del conflicto social de los mineros de Germinal, por ejemplo.

Puesto que el total vaciado del espacio heroico no se pudo llevar acabo en el XIX por exigencias del público, el realismo tuvo que aceptar al héroe privado²⁰⁸, sobresaliendo de la colectividad, como insignia de ese momento literario. Ahora bien, este héroe implica necesariamente una primera persona puesto que la tercera sólo cuenta lo que es de todos conocido y aplicada al nuevo tipo heroico, sería incapaz de profundizar en sus gestos y presupondría un ámbito de omnisciencia narrativa incompatible con la sensación de realidad.

Se abre aquí de nuevo una falla en el edificio realista, al entrar en conflicto la privacidad del héroe con la voluntad objetivista, que finalmente se impondrá a costa de una considerable incongruencia.

El realismo quiso combinar su nuevo tipo de héroe con una narración objetiva que implicaba un frontal rechazo a la primera persona empleada por los románticos para significar las instancias más subjetivas. Antes de cambiar la concepción heroica y volver al héroe público en tercera persona -como en la novela histórica- prefirieron mantener el héroe banal aún a costa de su mala combinación con la tercera persona, para garantizar ante todo la verosimilitud objetiva.

Las derivas que se desprenden de esta situación, apuntan hacia cuatro sentidos:

²⁰⁸ El concepto de héroe privado/héroe público de tan demostrada rentabilidad narratológica, fue expuesto por primera vez por Javier del Prado en Para leer a Marcel Proust y retomado más tarde en Autobiografía y modernidad.

- a) recuperación del espacio del héroe;
- b) narrador intradieético;
- c) marcas morfosintácticas del yo;
- d) emergencias temáticas

a) Recuperación del espacio del héroe.

Se trata de llevar a a cabo una recuperación del espacio del héroe en su individualidad. Una perspectiva diacrónica que nos lleve por toda la producción zolesca -desde las novelas anteriores a los Rougon-Macquart hasta la última serie inconclusa- nos permite observar como poco a poco, el natural optimismo de Zola supera los momentos ideológicamente más negros para recuperar su esperanza en el futuro construido por hombres, por individuos que vuelven a ser absolutos, a pesar de las instancias socialistas en las que se imbrican. La saga de los Froment es un ejemplo de ello. Pero, incluso en la serie que nos ocupa, podemos estudiar la tipología de un héroe, esta vez "por abajo", que destaca por lo vulgar y anodino, cuando no por lo abyecto, inmerso aún en el determinismo de las estructuras sociales. De la masa de secundarios, destaca siempre un héroe por su desgracia o por su triunfo, un Rougon o un Macquart, un cínico arribista o un pobre desgraciado, que sin ser del todo diferente al resto se impone dentro del espacio heroico de la novela.

b) El narrador intradiegético

El régimen narrativo de la tercera persona se adoptó durante el realismo como máximo garante de objetividad. Se trata de un narrador-autor que "no existe", que no aparece, dando la impresión de que el relato se genera a sí mismo²⁰⁹, lo que acentúa la sensación de verosimilitud. Pero si recordamos la base de esa objetividad, dar fé de lo visto, lo oído, de la información de los sentidos, en buena lógica esto sólo puede llevarse a cabo a través de la primera persona. La inconsecuencia de este planteamiento forzó en Zola una solución consistente en la combinación del modelo heterodiegético autorial típico de la tercera persona, con el heterodiegético actancial, o narrador intradiegético, en el que uno de los actantes sirve de campo de referencia al autor. Esto supone, en lo que al discurso narrativo se refiere, la adopción del estilo indirecto libre, como paso intermedio hacia la recuperación de la primera persona en el monólogo interior, recobrando así la coherencia narratológica²¹⁰. Zola fue uno de los primeros en descubrir la conciencia del personaje -especialmente en la obra que cierra la serie Le Docteur Pascal-, desarrollándola sin renunciar a la omnipresencia del narrador.

²⁰⁹ ... un objeto que se muestra, que se exhibe de tal manera que se cuenta a sí mismo. Percy Lubbock, 1955.

²¹⁰ El incipiente monólogo interior zoliano, lejos aún de ser un recurso narrativo generalizado, se puede encontrar en momentos de especial tensión, cuyos ejemplos destacados, dentro de nuestro espectro temático, pueden ser: el paroxismo místico de Serge Mouret, el delirio de santidad de Angélique o la neurosis religiosa de Marthe Mouret.

Lo que Zola pretendió siempre es aunar en un texto en régimen de tercera persona, tres espacios escriturales de difícil coexistencia:

- la narración según un realismo científico;
- el discurso teórico, que como veremos forzará la introducción de determinadas estructuras disfuncionales como la puesta en abismo, como tendremos ocasión de ver;
- la instancia poética, que irá evidenciándose a medida que avance su novelística.

Con esto, lo que Zola demostró es que la férrea voluntad objetivista de expulsar no sólo al yo, sino también la manera de decir del yo, se agrieta por muchos lugares, dejando escapar las pulsiones de ese mismo yo que escribe, emergencias conscientes o inconscientes, que generan un espacio analógico paralelo, cuyo testimonio son las intromisiones de un narrador pretendidamente imparcial. La aceptación y manifestación de este nivel de subjetividad, resuelve la otra vertiente de la paradoja realista: el realismo pretendía hacer un arte verdadero, encontrar la Verdad del Arte negando paradójicamente todos los recursos que lo hacen posible y que lo distinguen del reportaje, de la fotografía documental. Realidad y ficción se generan como inseparables en la obra de arte: negar una u otra es empequeñecer el arte mismo y falsearlo.

c) Marcas morfosintácticas del yo

- Intrusiones estructurales

Como línea general, cabe decir que Zola manifiesta como Flaubert²¹¹, aunque en un grado menor, una preocupación por la forma del relato que transgrede las leyes realistas. Tributarios del Parnasianismo, Zola, Flaubert, los Goncourt, etc... presentan un edificio narrativo perfectamente estructurado a todos los niveles: línea, párrafo, capítulo... A nivel general es fácil observar que Les Rougon-Macquart se construye basándose en la sucesión de momentos álgidos de enorme tensión -L'Assommoir, La bête humaine, Germinal, La Débâcle- con otros momentos de reposo -Le Rêve, Une Page d'Amour, Le Docteur Pascal-²¹².

A un nivel más concreto, las novelas de Zola destacan por una abundancia de procedimientos como la simetría, el paralelismo, o la oposición, estructura básica omnipresente en Les Rougon-Macquart donde se oponen por lo general parejas antitéticas de enorme repercusión épico-poética, como reflejo

²¹¹ La obsesión por la perfección formal en Flaubert es la causa de la traumática génesis de sus novelas y de su interminable proceso de preparación, donde combinaba una exhaustiva documentación -ingente en Bouvard et Pécuchet- con una revisión palabra por palabra de cada página escrita.

Il pesait chaque mot, n'en examinait pas seulement le sens, mais encore la conformation. Éviter les répétitions, les rimes, les duretés, ce n'était encore que le gros de la besogne. Il en arrivait à ne pas vouloir que les mêmes syllabes se rencontrassent dans une phrase; souvent une lettre l'agaçait, il cherchait des termes où elle ne fût pas; ou bien il avait besoin d'un certain nombre de r pour donner du roulement à la période. (...). La ponctuation prenait une importance capitale. (Zola, 1989, "Flaubert": 234-235)

²¹² Esta estructuración además de su valor de subversión consciente, puede tener otra dimensión inconsciente como reflejo simbólico de la personalidad ciclotímica de Zola.

de la organización de su visión del mundo:

- dos ramas de una familia;
- dos líneas epistemológicas y ontológicas:
 - . religión vs ciencia
 - . muerte vs vida
- dos modelos económicos: tradicional vs moderno
- dos morales: pesimismo vs optimismo
vicio vs virtud
- dos modelos políticos: liberal vs conservador

Evidentemente la metódica génesis de las estructuras narrativas y la armonía en la arquitectura textual, no tienen nada que ver con la espontánea causalidad y el cierto caos que dominan la realidad misma en su devenir. La escritura "artista" de Zola pervierte el "non style" o la legibilidad del realismo científico que implica un grado cero en la hermenéutica textual expulsando los recursos que tradicionalmente configuran el estilo. Ahora bien, conocedor como pocos de las expectativas del lector, Zola supo disimular su portentosa lógica narrativa, su enorme conocimiento de las técnicas de la dinámica textual, para que no interfirieran en la lectura natural de sus novelas. Es éste una de los grandísimos valores de su escritura: su pluralidad receptiva y su transsubjetividad. Las novelas de Zola pueden desdoblarse y repercutir con el mismo éxito en los infinitos posibles lectores; ya sea desde una lectura puramente anecdótica, como demuestran sus publicaciones en

folletines, o en una lectura crítica, como demuestran la crítica actual cada vez más interesada en sus obras.

Descendiendo a las micro-estructuras, encontramos ejemplos de esta deriva funcional en la aparición de incisos que cortan aunque sea momentáneamente el ritmo narrativo: epítetos y comparaciones son frecuentísimos en Zola, que se permite esa licencia para emitir juicios morales o intelectuales, al tiempo que sirve de introducción a estructuras analógicas más completas como la metáfora.

- Intromisiones actanciales

Tanto más importantes cuanto que se adopta el modelo heterodiegético actancial. La omnisciencia narrativa permite a Zola revelar aspectos de los actantes que sólo él conoce como su pasado, sus sentimientos, etc...

El discurso social y psicológico-moral del narrador aparece a través de la estructura actancial focalizada hacia el proletariado y su mundo, que como vimos, protagonizan la materia narrativa. Aunque en su afán de *rendre le réel*, la serie tenga estructura y aspecto de microcosmos social, la redundancia de tipos de las clases marginales trasluce:

- un abandono consciente del estrato social neutro;
- una personal preocupación social heredera de los "socialismos" de la época;
- una no menos importante preocupación estética;

- una materia narrativa diferente e inédita que se elige presuponiendo su aceptación en el mercado de lectores;
- una subversión del realismo por exceso, que sin desligarse totalmente del referente histórico, trasciende los límites del realismo científico para adentrarse en el mundo de la significación simbólica.

- Digresiones disfuncionales

Están ligadas al proceso de paulatina recuperación de la primera persona, a la que se llegará años más tarde. Dentro de este aspecto destaca, como vimos, el empleo del estilo indirecto libre y normalmente junto a él, en las novelas de Zola, la puesta en abismo. Considerada ésta como una emergencia inconsciente del yo del autor, se desarrolla en su variante enunciativa. Es tremendamente frecuente en Zola el encontrar un actante que funcione como alter-ego del autor. Por lo general, en otros creadores, esta figura se encarna en un artista; pero, dada la voluntad de Zola por aproximar el artista al científico, no es de extrañar que sus clones de ficción sean casi siempre médicos o científicos, librepensadores por antonomasia. Los discursos que pone en su boca son ideológicamente similares, idénticos a los suyos. Los mejores ejemplos los tenemos en los personajes de Sandoz (L'oeuvre), el doctor Juillerat (Pot-Bouille), el doctor Pascal, el doctor Cazenove (La Joie de vivre) o el filósofo Jeanbernát (La faute de l'abbé Mouret). La mayor parte de los

casos se trata de un discurso progresista, confiado aunque con mesura, en la ciencia, y siempre opuesto al discurso retrógrado de la religión institucional²¹³. A la emergencia inconsciente de la identificación ideológica con un personaje, se une una emergencia consciente que refuerza la anterior y que es, como ya hemos visto, la estructura de oposición, que en estos casos enfrenta a esos actantes con otros de signo contrario tales: el padre Mauduit en Pot-bouille, Félicité y Martine en Le docteur Pascal, Lazare en La Joie de vivre, Serge y Archangias en La Faute de l'abbé Mouret.

Otro tipo de digresión no menos elocuente, es la intertextualidad, que en Zola supone un elemento esencial de la exogénesis de sus novelas. Es quizá uno de los indicadores más evidentes de la autoría de una obra y por tanto una de las mayores trampas del realismo, que en teoría no es creado, sino que se crea a sí mismo. En Zola, la intertextualidad funciona a varias bandas:

- intertextualidad científica, como procedimiento generalizado en sus esbozos o notas preparatorias. Allí se recogen párrafos enteros de obras de referencia, que sirven de fuente documental. No prestaremos demasiada atención a este nivel, pues no pertenecen al corpus del texto en sí;

²¹³ Remitimos al apartado **Madurez espiritualista**

- **intertextualidad novelesca**, dentro ya del propio texto, donde se pueden destacar episodios animados por otras novelas, curiosamente muchas de ellas contemporáneas.
- **intertextualidad mítica**, llamada así porque, dado el enfoque que seguimos en nuestro análisis, la mayor parte de las intertextualidades reseñadas son de corte religioso. Con la ayuda de las notas y planes preparatorios, tan abundantes en Zola, resulta muy útil descubrir ciertas intertextualidades, aunque la mayor parte son tan evidentes que no precisan de ello. Generalmente la intertextualidad en Zola refuerza un segmento narrativo de particular importancia a nivel simbólico. suele ser el punto de arranque de un nivel diegético inmerso en plena recreación mimética. La religión, como espacio mítico profundo se revela en intertextualidades como:
 - La Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine, como intertexto global de Le Rêve.²¹⁴
 - la última parte de La Débâcle, une a ecos de mitos generales como el de Némesis, una carga simbólica e icónica que nos remite al libro del Apocalipsis de San Juan. Este último figura con más claridad en la destrucción de le Voreux en Germinal;

²¹⁴ Ver infra nuestro estudio de Le Rêve, especialmente el apartado 2.3.4 a) Intertextualidad

- siguiendo con Germinal, abundan a lo largo de todo el texto referencias bíblicas que recrean los mitos del Diluvio, de Sodoma y Gomorra, del Paraíso y el Infierno, y del Apocalipsis, ya mencionado;
- en Le Docteur Pascal, la intertextualidad bíblica sigue presente en la recreación del rey David y su esclava Abisaig.
- La Faute de l'abbé Mouret, emplea de nuevo intertextualidad bíblica en la recreación del mito del Jardín del Edén, la Imitación de Cristo de Thomas de Kempis, o las letanías de la Virgen.²¹⁵

El diálogo es un mecanismo de notable efectividad para un autor que como Zola, mantiene una postura ambivalente entre objetividad y subjetividad, elementos éstos que pueden muy bien conciliarse en estructuras dialogadas. De una parte, el diálogo es un instrumento de clara verosimilitud narrativa, acentuado si se respetan las diferencias diastráticas, como lo hace Zola²¹⁶. De otra, presenta la ventaja de poder dar rienda suelta a la subjetividad del personaje sin precisar la intervención del narrador, lo cual quebraría el presupuesto de autenticidad. Junto con el monólogo interior, y a menudo en combinación con él, el

²¹⁵ Ver infra nuestro estudio sobre la Faute de l'abbé Mouret, especialmente en apartado 2.2.5 a) Intertextualidad.

²¹⁶ El hecho de no emplear bastardilla para resaltar las diferencias diastráticas, incide en la voluntad objetivista de Zola.

diálogo es empleado por Zola como medio de resolver momentos climáticos en la narración y en la estructura analógica. Un claro ejemplo lo tenemos en los últimos capítulos que respectivamente cierran los tres libros de La Faute de l'abbé Mouret.

d) Emergencias temáticas

Sin menospreciar todo lo visto anteriormente, el apartado que comenzamos es uno de los pilares sobre los que se fundamenta la línea crítica del tematismo estructural que guía nuestro análisis. Ideológicamente pretendemos demostrar que si bien la realidad está presente como referente en las novelas de Zola, es posible llegar a una interpretación de las mismas que no peca ni por exceso ni por defecto en lo que a la dimensión real se refiere.

- Emergencias míticas

Zola se vio inmerso en un movimiento realista un poco a contrapelo, utilizando la oportuna palabra de Huysmans, ya que su temperamento natural y su herencia romántica hacen que su producción textual transgreda más veces de lo "conveniente" los límites del realismo para nutrirse en las profundidades míticas que aparecen actualizadas en sus novelas.

La dimensión mítica en Zola, está presente ya desde el proceso genético de la obra, desde los esbozos, los cuadernos de investigación, las notas, etc... y se pone de manifiesto en su modo de percibir la realidad, en la arquitectura de sus personajes, en la dinámica del texto.

Sin embargo, en Zola cabe hablar de una mitología personal más que de referencias a una mitología general y clásica. Efectivamente, estas últimas no se explicitan nunca y aparecen en menor grado. Aún así podemos destacar aquí algunas recreaciones míticas de corte actancial como la figura de Etienne Lantier, extraordinariamente rica en este sentido, recreada sucesivamente como:

- Teseo, en el inextricable laberinto del Voreux;
- Orfeo, intentando arrastrar a Eurídice (Catherine) de las garras del sueño mortal;
- Prometeo, en su intento de salvar a los mineros;
- Jesucristo, prometiendo un reino de justicia y felicidad futuras entre una población mísera y explotada.

Otras referencias míticas en la coordenada actancial pueden ser:

- la aproximación, más estética que ética, del gigante Goujet de L'Assommoir a Vulcano en su fragua;
- la del triunfante Octave Mouret de Au Bonheur des Dames a Hermes;
- la de la pobre Gervaise a una bacante en la famosa comida-ceremonia;

- la archiconocida de la belleza de Nana a la diosa Venus en Nana²¹⁷.

La mitología personal de Zola resulta más enriquecedora y está superando los límites de las novelas para instalarse en el acervo común. Aunque marcada por la fuerte personalidad del autor, como toda mitología particular, no es innata sino que parte de una arqueología mítica colectiva. La arqueología que gobierna todas y cada una de las expresiones narrativas zolianas es la que nos remite al ciclo, y al progreso, a través de tres grandes mitos actualizados por la situación personal e histórico-social de Zola:

- el mito del Hijo;
- el mito del Árbol;
- el mito del Germen;

Esas tres instancias, con sus recreaciones simbólicas, correspondientes a su ensoñación del mundo material, recorren la serie y la superan para llegar a Les Trois Villes y Les Quatre Évangiles, que suponen una continuación sin ruptura respecto a Les Rougon-Macquart.

La arqueología mítica zoliana, de corte cíclico y progresista, salvando la aparente contradicción, se sustenta sobre esos tres pilares de cuya combinación surgen una serie de mitologemas que escapan a la abstracta relación del hombre con el Cosmos, tal y como se generaban en la Antigüedad, para

²¹⁷ No mencionamos aquí las recreaciones de la mitología religiosa católica pues serán objeto de estudio más en profundidad, en páginas posteriores.

actualizarse a través de su inmersión en las estructuras históricas, transformadas en decorado mítico. La miticidad del espacio histórico se pone más de manifiesto que nunca desde el comienzo mismo de la serie: se trata del nacimiento, desarrollo y decadencia épico-simbólica de una familia que actualiza el mito del ciclo y el progreso en el devenir del 2º Imperio Francés, a través de una proyección altamente religiosa; un mismo origen sangriento, misma tara inicial y mismo desarrollo del germen corrupto. Misma necesidad de una penitencia que purgue esos pecados y permita una nueva vida, un renacer. La Fortune des Rougon, como inicio y La Débâcle como final histórico de la serie, empiezan y terminan ese círculo mítico en el que a pesar de todo tendrá cabida el progreso aunque sea en unas coordenadas atemporales.

Los mitologemas fundamentales en Zola, responden a estructuras antitéticas, de las que ya hemos hablado. En el aquí y el ahora del autor, se generan como insolubles dialécticas de índole universal como la que enfrenta un progreso continuo a la atemporalidad, o de carácter más particular, la existente entre fecundidad y esterilidad de indudable resonancia biográfica²¹⁸, y todos sus núcleos temáticos:

²¹⁸ El incidente biográfico que provoca la actualización del mitologema esencial en Zola tiene un doble carácter temporal: pasado, la figura del padre perdido, en tanto que progenitor e ingeniero; futuro, la obsesión por la propia paternidad insatisfecha.

- lo vegetal;
- les Gras vs les Maigres desde el punto de vista material;
- la procreación vs la castidad, desde el punto de vista religioso;
- la ciencia vs el catolicismo, desde el punto de vista histórico;
- les Rougon vs les Macquart, desde el punto de vista narrativo;
- el presente vs el futuro, desde el punto de vista ontológico.

El noema correspondiente, escapa a las coordenadas del aquí y el ahora y se aloja en la utopía atemporal y ucronía de Les Quatre Évangiles: la sociedad futura, natalista, paternalista, socialista y redimida por la esperanza y el trabajo como garante de todo progreso.

- Ensoñación simbólica de la materia

Ya vimos a grandes rasgos lo que esto supone en la manera zolesca de percibir y recrear la realidad, cuando estudiamos la deriva psicosensores. En efecto, cualquier ensoñación se constituye como enemiga de los presupuestos realistas, transformándose en una trampa que el yo tiende a los presupuestos objetivistas. Mencionaremos ahora algunos elementos que completaran la organización del universo material de Zola.

- La ensoñación de la materia a través de la imagen

Volvemos a insistir en que la fuerza analógica en Zola es tal, que no se presenta sólo como un producto de la elucubración textual -conceptual o estructural- sino a un nivel más primitivo, como una serie de imágenes que se imponen al yo, precediendo al lenguaje. Sin embargo la idea de *imagen* e *imagen material* vuelve a generarse como problemática para un escritor realista.

EL problema de la imagen dentro del proceso de la creación literaria se ha resuelto tradicionalmente situando aquélla en última instancia, como resultado de la acción primera del pensamiento y su posterior traducción en palabras. Sin embargo al hablar de Zola y de algunos otros autores del XIX, en contra de lo que pueda parecer, se impone otro modo de organizar el proceso creativo, según el cual, la imagen se situaría en el primer e indiscutible lugar de la creación literaria, formándose a partir de ella, la base conceptual y el lenguaje. Esto resulta tan interesante como paradójico en las novelas de Zola.

Muy a menudo encontramos desde los primeros pasos del esbozo, una imagen que determinará el sentido de la novela; se trata de una imagen central que preside el desarrollo del texto y de la que dependen una multitud de imágenes menores que jalonan la novela y que ilustran aquí y allá esa idea matriz.

Frecuentemente esa imagen primera ocupará una descripción privilegiada en el texto y se verá resumida simbólicamente en el título de la obra, bajo forma de metáfora, metonimia, ironía y demás recursos retóricos, haciendo del título un elemento tremendamente pertinente en Zola. Así, Le Ventre de Paris es una figura que recrea la imagen que determina la novela, la del mercado central como aparato digestivo -lo material por definición- de un ser monstruoso que es París. Esta doble metáfora expresada en el título es el origen de numerosas figuras retóricas que remiten constantemente a ella, a lo largo del texto. Lo mismo ocurre en L'Assommoir, Germinal, La Bête humaine, etc...

Habiendo visto pues, la importancia de la imagen y su traducción al plano retórico, hay que situarla en un punto conflictivo como es la mentalidad de los escritores realistas del XIX. La mayor parte de ellos, como en general casi toda la sociedad francesa de la época, vivían fascinados por el imperio de lo visual que con enorme fuerza, se instaló en Europa. Museos, exposiciones, revistas, el daguerrotipo, ilustraciones ... Es lógico que el realismo, en todas sus manifestaciones, sea pues un movimiento esencialmente sensorial con un dominio indiscutible del sentido de la vista, como pudimos apreciar anteriormente. Sin embargo su dialéctica con la voluntad objetivista provoca una serie de derivas que permiten al escritor realista poder ceder a la ensoñación de la materia a través de la imagen, sin dejar muy al margen los preceptos del realismo. Esto se traducirá en

unos más que curiosos procedimientos retóricos, típicos del siglo XIX:

- desfiguración, por exceso o por defecto de imágenes. Se trata en el primero de los casos, en palabras de Hamon²¹⁹, de un "sabotage de la imagen por exceso", apareciendo textos cuajados de imágenes interminables, como algunos de los textos de Lautréamont, por ejemplo; el otro caso, es la aridez más absoluta, lo más pobre y escueto en lo que a escritura se refiere; un buen ejemplo son los versos de François Copée, que intentaron, con desigual fortuna en su época, hacer de la escritura algo puramente fotográfico.
- imágenes americanas. En el XIX lo norteamericano era, como diríamos hoy, el colmo de la "horterada" para un escritor francés. Los Estados Unidos, era considerado como un país de nuevos ricos sin gusto alguno, absorbidos por lo industrial y sin capacidad para apreciar el verdadero arte, que obviamente se hacía en Europa. En el proceso de la escritura y su dilema respecto a la imagen, el recurso a la "imagen americana" consistía en crear una figura retórica -frecuentemente una comparación- uniendo al comparado un comparante ajeno por completo al universo poético, al que por ejemplo nos había acostumbrado la estética romántica.

²¹⁹ Conferencia pronunciada con motivo del II Seminario sobre La Novela Francesa del XIX, en Madrid, 1995.

Cuanto más prosaico sea este comparante mayor efecto tiene la figura, un efecto que podríamos definir como "kitsch". Baudelaire fue maestro indiscutible de esta práctica que también encontramos en Flaubert y en Zola²²⁰.

- metonimización de la comparación. Se trata de combinar la estructura metonímica, basada en la proximidad física de los términos, con la lejanía conceptual del comparado y comparante. Quizá sea más claro con algún ejemplo: *...les yeux ardents comme son cigare; ... le coeur dur comme la table où ses coudes se posaient*. Es un procedimiento muy utilizado por Proust.
- sobredeterminación de la imagen. Consiste en hacer una descripción o imagen textual de otra descripción, generalmente gráfica, que describe a su vez una realidad. Son legión los textos del XIX, especialmente en Zola, que nos describen cuadros, carteles, grabados, láminas, etc...

- La ensoñación de los cuatro elementos

La materialización de la ensoñación de la realidad, se lleva a cabo, como es bien sabido a través de los cuatro principios cósmicos -tierra, fuego, aire, agua- determinando

²²⁰ Para ver algunos ejemplos concretos de este procedimiento en los textos de Zola, remitimos a nuestro estudio sobre La Faute de l'abbé Mouret, especialmente al apartado 2.2.3 a) Proceso enunciativo.

cada uno una ensoñación específica. En Zola, las ensoñaciones que provocan estos cuatro elementos, son por lo general de carácter positivo, en tanto en cuanto integran el mundo natural, bueno esencialmente para hombre, no pervertido por éste. La ensoñación de esos cuatro principios genera toda una serie de símbolos e imágenes entrettejidos a través de múltiples correspondencias, formando un todo sintagmático, que tiene bastante de circular, basado en una continua interdependencia de sus integrantes.

El agua

Las ensoñaciones acuáticas, nos remiten con harta frecuencia al cuerpo de mujer, siguiendo una más que amplia tradición en la que se combinan curiosamente, fecundidad y virginidad²²¹, desde las más antiguas deidades femeninas, hasta la misma Virgen María -"estrella del mar", "reina del océano"- . La recreación del agua suele aparecer también en estrecha relación con la tierra, a través de lo vegetal y con el aire a través de la luz. (Una novela ejemplar en este sentido es La Faute de l'abbé Mouret, magistral recreación analógica de todo el microcosmos zoliano)

Aparece también el aspecto temible de la feminidad acuática bajo forma de mar, eterno e indómito, origen y fin, como lo vemos en La Joie de Vivre.

²²¹ Resulta interesantísimo el estudio que en La Joie de Vivre se podría hacer de la menstruación de Pauline, como símbolo unificador de la fecundidad, el elemento acuático y la mujer.

Se puede ensoñar en oposición complementaria con el fuego, ambos elementos transformados, junto con la tierra, en fuerzas actanciales que llevan a cabo la catálisis del héroe en Germinal.

La duplicidad sémica de gran parte de las ensoñaciones materiales, hace que el agua, signo de fertilidad y fecundidad, pueda serlo también de pureza y esterilidad, bajo forma de nieve, como nos muestra el más que revelador primer capítulo de Le Rêve²²²

La tierra

La tierra y su recreación se instala de nuevo en la tradición telúrica que la transforma, no sólo en mujer sino también en madre, remitiéndonos de nuevo al archisemema de la fecundidad: tierra húmeda (agua), fértil (vegetal) que excita los sentidos, que protege y alimenta al hombre que llega a amarla como a una mujer verdadera:

... c'était la tristesse infinie, la rancune sourde, le déchirement de tout son corps, à se séparer de ces biens si chaudement convoités ,..., cultivés plus tard avec un acharnement de rut, augmentés ..., au prix de la plus sourde avarice. (...). Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine. Ni épouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre! ²²³.

²²² Remitimos al lector a nuestro estudio sobre Le Rêve, especialmente al apartado 2.3.2 b) Infraestructura psicosensores: hacia la muerte blanca

²²³ Zola, La Terre, p. 383.

El doblete tierra fértil y húmeda frente a tierra árida y estéril, podremos encontrarlo en La Faute de l'abbé Mouret, significado bajo la topología del Paradou y Les Artaud, con una enorme carga ideológica, que hace del primero el espacio del amor verdadero y fértil, de las pulsiones del yo, encarnado en Albine, y del segundo el espacio de la represión y la espiritualidad estéril elegido finalmente por el padre Mouret. En esa misma novela encontraremos a una Désirée que tal como se anunciaba en La Conquête de Plassans, viene a ser un símbolo de Ceres, recreada en oposición a la neurastenia mística, bien de su madre Marthe, bien de su hermano Serge, a los que el olor a tierra fértil²²⁴ -humus, animales etc...- llega a provocarles náuseas²²⁵.

El fuego

El fuego en cuanto a materia, se focaliza hacia una ensoñación derivada de la producción fecunda, pero en su vertiente negativa, escatológica y devoradora: la macro-función digestiva de la teratología zoliana, convenientemente animalizada, vinculando fuego y tecnología:

- el vientre de Le Voreux, alimentado sin cesar por los mineros inmersos en una digestión que precisa continuamente del fuego para llevarse a cabo;
- el alimento de carbón necesario para que La Lison marche como una yegua al galope en La Bête Humaine.

²²⁴ Materializado espacialmente en "la basse-cour" o corral.

²²⁵ Remitimos a nuestro estudio sobre La Faute de l'abbé Mouret.

El fuego sufre de nuevo la ambivalencia que distingue a casi toda la ensoñación cósmica de Zola:

- el fuego purificador, materialización del fantasma de la destrucción previa y necesaria a toda reconstrucción, es el fuego del final de La Conquête de Plassans o de La Débâcle;
- el fuego de connotación erótica enormemente empleado por Zola a la hora de referirse a una pasión contenida, generalmente prohibida que se desata normalmente en la mujer. En esta línea encontramos gran parte de las derivaciones de lo ígneo: el color rojo, el calor, la luz dorada, los desvanecimientos.

El aire

Quizá por ser el menos material de los tres, es el menos recreado en la cosmogonía zoliana. Sus imágenes tienen más que ver con su calidad -lo aéreo- que con su esencia misma.

Sus materializaciones más pertinentes por lo redundantes son la verticalidad y el olor, ambas en estrecha relación con la base sensorial.

La idea de verticalidad, reúne los elementos tierra y aire -cielo- en una de las ideas más extendidas en la arqueología occidental. Además de su representación en el árbol, que analizaremos enseguida, destaca la presencia del campanario, y la catedral, con doble simbología: la de un punto de referencia sobre la horizontalidad espacial del pueblo, que se agrupa y se fija a su alrededor, y la de

símbolo indudable, del deseo del hombre de acercarse a Dios. Todas las novelas rurales de la serie hablan tarde o temprano de un campanario. En lo que a la catedral se refiere destacan sus descripciones en Le Rêve y en L'Oeuvre²²⁶.

El aire como medio transmisor de las esencias, perfumes y olores, contribuye a la excitación de los sentidos. Tal es el caso del aire impregnado de esencias alimenticias en Le Ventre de Paris, el aire dulzón y embriagador de la alcoba de Nana, el aire contaminado de grisú en Germinal, el curioso "olor a cura" de la habitación de Faujas en La Conquête de Plassans, o la mezcla de olores a incienso, a cera, a polvo, del interior de las iglesias zolianas; y así infinitamente, pues los textos de Zola, aunque dominados por el sentido visual, ofrecen un componente olfativo tan importante como gustativo será el de Proust. Los olores forman parte en Zola de la doble metonimización que se opera entre el actante y su espacio: el aroma lleva impreso en él las características del actante/de la fuerza actancial que lo provoca.

- La ensoñación del árbol: imagen total

Acabamos de ver someramente las ensoñaciones a las que dan lugar las recreaciones temáticas de los cuatro elementos básicos. Sin embargo existe una imagen que gobierna y aglutina toda la cosmogonía zoliana, de tal modo que sin

²²⁶ Ver el capítulo Estética de la iglesia, especialmente 3.1 Exteriores de iglesia: 3.1.1 La descripción al servicio del discurso simbólico.

ella, no sólo la serie de la que tratamos, sino las siguientes, perderían gran parte de su significado. Se trata de la imagen del árbol.

El árbol zoliano, se genera como una ensoñación cósmica totalizadora perfectamente estructurada en su génesis y en su devenir. La rentabilidad que Zola supo extraer de ella es inesperadamente grande, tanto a nivel ontológico, como analógico o instrumental.

El árbol zoliano recoge en él todas las ensoñaciones elementales sobre los principios básicos que hemos mencionado. Está siempre en contacto con el agua, en una síntesis benéfica y fecunda, su verticalidad ascensional y descensional, lo sitúa entre la tierra y el aire, y su materia es la base para la producción del fuego. Más particularmente Zola incide en la ensoñación arbórea como resolución a la parente dialéctica entre la atemporalidad cíclica y el progreso: la idea de eterno retorno estacional, típica de lo vegetal se combina aquí con la arborescencia como ensoñación progresista. Así lo vemos como fundamento estructural e ideológico en el plan de la serie encabezado por un árbol genealógico, metáfora general de la composición de los Rougon-Macquart:

un árbol en el que de un viejo tronco (Tante Dide) brotaron dos ramas principales (Rougon y Macquart) que se multiplicaron, perdiendo fuerza y energía a medida que nuevas ramas crecían; pero, de entre los brotes más

tiernos, muchos de los cuales se secaron sin haberse apenas abierto (el hijo de Claude, el de Nana), hubo uno que con una inesperada savia nueva, brotó verde, fuerte y esperanzado, lanzando ese viejo árbol hacia el cielo (el hijo de Pascal y Clotilde).

La imagen de un recién nacido en la copa de un árbol, pertenece al imaginario bíblico, concretamente a una de las tres visiones de Seth, cuando se dirigía al Paraíso implorando el perdón para sus antecesores. Además en muchas otras religiones, el árbol recoge en él lo femenino y lo masculino, como unión de las fuerzas generadoras del universo vital, de ahí que fácilmente el árbol represente la síntesis feliz de los dos principios, masculino y femenino, espiritual y material, representados en: el hijo.

No estaríamos muy desacertados al afirmar que la ensoñación arbórea en Zola, supone la materialización de su conciencia atemporal, de su deseo de inmortalidad del padre en el hijo, de la Humanidad en el progreso. Al tiempo que sacia su deseo de una temporalidad rítmica, consciente de su diacronía, segura en su continuo renacer. Un modo de introducir un mesianismo verticalizante en el devenir sintagmático y horizontal de la historia.

El árbol va más allá de los límites de una ensoñación material, se instala como símbolo deseado para una ontología existencial, rota en un dualismo feroz entre materia y espíritu, que busca la reunión gozosa de esos principios

dialécticos, en un ser total, como total aparecela el símbolo del árbol en el imaginario de Zola.

La actualización de una ensoñación tradicional tan rica, se lleva a cabo en Zola a través de algunas disciplinas científicas, entre ellas el evolucionismo que gustaba por aquella época de clasificar las especies, en lo que hoy conocemos como "gran árbol de las especies". El árbol de Zola es pues también, una imagen de su afán clasificador y su poder estructurante trasladado de la ciencia a una familia y de ésta a toda una sociedad. El árbol genealógico es como el hombre, un cosmos a escala, que permitirá a Zola operar con las leyes que rigen la temporalidad y el devenir, las leyes de la evolución.

No podemos abandonar esta imagen sin mencionar otro árbol, concretización de éste, más poético y lírico, com es el árbol del Paradou. El árbol bajo el cual, Serge y Albine, cobijados, se entregarán al amor natural, cediendo a la fiebre que su "llamada" les producía, recreando el mito del Paraíso. Se trata de un árbol central, inmenso, una bóveda natural²²⁷ donde lo vegetal se combina con lo religioso en el sentido más primitivo del término. El centro de ese unvierso puro y fértil, al pie del cual corre el Mascle, río que fecunda esa tierra perfecta. De nuevo en el espacio de la utopía atemporal vemos reunidos los elementos fundamentales de la ensoñación zoliana de la materia.

²²⁷ Recreación del catalizador del "trou" (oquedad) determinante en Zola.

1.3.2.3 La deriva ideológica

A pesar de la fuerte influencia que Zola, como sus actantes, recibió del medio ideológico y social, su talante personal le movió a abrir una serie de derivas respecto a la evolución de las ideas finiseculares, elaborando unos esquemas ontológicos propios que ahora vamos a estudiar.

Siguiendo la línea de la evolución natural del siglo, a la confianza en el materialismo y la ciencia, sucederá un momento de decepción y desesperanza, de pesimismo nihilista determinado por la misma materialidad optimista de años antes. ante esta situación crítica varias soluciones eran posibles:

- el estoicismo derivado de ese nihilismo;
- el refugio en la mística;
- el catolicismo social.

Zola constató tanto en sus obras teóricas, "Discours aux étudiants", como en sus novelas, esa crisis finisecular que enfrentaba pesimismo-confianza, crisis de la ciencia-renovación trascendente.

La primera reacción contra el "À quoi bon?", la encontramos en la arenga del enérgico Octave Mouret de Au Bonheur des Dames (1883) a su amigo Vallagnosc, en una suerte de enfrentamiento entre las dos vertientes ideológicas que combatían en Zola:

-Bah! murmura-t-il (Vallagnosc), la vie ne vaut pas tant de peine. (...). Et comme Mouret, révolté, le regardait d'un air de surprise, il ajouta:

- Tout arrive et rien n'arrive. Autant rester les bras croisés. Alors il dit son pessimisme, les médiocrités et les avortements de l'existence (...) il lui était resté de sa fréquentation avec les poètes une désespérance universelle. Toujours il concluait à l'inutilité de l'effort, ... , à la bêtise finale du monde. (...)

Moi (Mouret) je suis un passionné, je ne prends pas la vie tranquillement, (...). Toute la joie de l'action, toute la gaité de l'existence sonnaient dans ses paroles. (...). Vraiment, il fallait être mal bâti (...) pour se refuser à la besogne, en un temps de si large travail, lorsque le siècle entier se jetait à l'avenir. Et il raillait les désespérés, les dégoûtés, les pessimistes (...). ²²⁸.

En estas pocas líneas podemos ver enfrentadas la ideología del momento y la deriva zoliana, el realismo y el naturalismo. No hace falta investigar mucho para ver como aquí Zola pone sus derivas narratológicas al servicio de una casi evidente simpatía por el personaje de Mouret (Toute la joie de l'action.... Vraiment, il fallait être mal bâti...). Conviene retener palabras-clave en esta declaración de intenciones, porque representan la base de su deriva ideológica, que apunta ya en 1883: je suis un passionné, la

²²⁸ ~~Au Bonheur des Dames~~, Flammarion, 1971, p.p., 101-102.

joie de l'action, la gaité de l'existence, un si large travail, l'avenir.

Más tarde, se acumulan digresiones filosóficas en las novelas siguientes, repitiendo casi literalmente los enunciados de su "Discours aux étudiants". Veámos algunos ejemplos:

Ah! je reconnais là nos jeunes gens d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, succées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, (...), lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors vous les niez, vous vous rejetez dans la foi (...). ²²⁹.

Dos años después, en 1886, se repite, esta vez en boca de Sandoz, escritor naturalista:

Oui, notre malaise vient de là. (...) on a trop espéré, on a attendu la conquête et l'explication de tout; et l'impatience gronde. Comment! On ne marche pas plus vite? La science ne nous a pas encore donné en cent ans, la certitude absolue, le bonheur parfait? (...) C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelle car nous avons eu beau chasser les

²²⁹ La Joie de Vivre, p. 993, se trata del doctor Cazenove.

fantômes sous les grands coups de lumière de l'analyse, le surnaturel a repris les hostilités, l'esprit des légendes se révolte et veut nous reconquerir(...). Seulement il me semble que cette convulsion dernière du vieil effarement religieux était à prévoir (...). ²³⁰.

En Le Docteur Pascal, única de todas ellas en la que coinciden los dos tiempos que estructuran la novela, por tanto la de mayor coherencia cronológica, sería interminable extraer alguna cita, pues toda ella se articula en función de la crisis finisecular. Aún así, veamos la que sigue, y que nos muestra la situación desde el otro punto de vista, el de la devoción religiosa:

Ce soir, à l'église, il (un fraile capuchino) avait raison: la terre est gâtée, la science n'en étale que la pourriture, c'est en haut qu'il faut nous réfugier tous...

²³¹.

Ante tal situación, la opción de Zola, fue la de optar por una salida personal, por un camino ajeno a los tres propuestos más arriba.

Partimos de la idea de que incluso los más fervientes defensores de la doctrina positivista, tuvieron problemas para aceptar de buen grado la lógica evolución de sus presupuestos hacia ámbitos propios del estoicismo, un sistema

²³⁰ L'Oeuvre, p. 360.

²³¹ Le Docteur Pascal, p. 993.

filosófico que reaparece en los momentos de crisis en occidente, como sistema para intentar adaptarse a ella. Según éste, el positivismo debía desembocar en la lógica y tranquila aceptación de los límites del hombre, de su pequeñez en la inmensa maquinaria del universo, resignándose a vivir como una pieza más de un mundo imperfecto, que nunca conocerá en totalidad²³². La materialización del hombre lo desacraliza, lo convierte en una objetividad más, independiente de la voluntad divina.

Al anularse por completo toda dimensión trascendente, Zola cree que la salvación está en la inmanencia misma de la condición humana: al tratarse de un **determinismo inmanente** cabe la posibilidad de transformación, de corrección, algo impensable en el caso de un determinismo trascendente. La deriva ideológica se centra precisamente en esto: para Zola el determinismo materialista deja, a pesar suyo, un hueco a la acción del hombre sobre sí mismo y sobre el medio.

²³² A este propósito, y muy de acuerdo con la filosofía de la última novela de la serie, conviene mencionar la novela Jean Barois que Roger Martin du Gard escribió en 1913, también mencionada muy a propósito por René Ternois en su artículo "Le stoïcisme d'Emile Zola", in *Cahiers Naturalistes*, 1963, n° 23-25, p.p., 295 a 298. Jean Barois, enteramente en la línea ideológica del Zola del "Discours aux étudiants" o de Pascal Rougon, alaba la labor de la ciencia en el conocimiento humano, aún en un mundo hostil para esta disciplina: *Je suis certain que la science, en apprenant aux hommes à "savoir ignorer", procurera à leurs consciences un équilibre qu'aucune foi n'a jamais su leur donner.* (Roger Martin du Gard, Oeuvres Complètes, La Pléiade, t.I, "Souvenirs", p. LII). Es ese "savoir ignorer" donde se encuentra la clave del supuesto estoicismo del positivismo naturalista, y su principal problema.

La acción y el trabajo, como decía Octave Mouret, herramientas de redención frente al nihilismo, el misticismo o el espejismo del catolicismo social.

Debemos esperar a Le Docteur Pascal para ver cómo se refleja en los textos ese camino sin retorno hacia estos presupuestos anunciados ya años atrás por Octave Mouret, y que suponen la verdadera deriva ideológica hacia el redentorismo y la utopía socializante plenamente desarrollada en Les Quatre Evangiles

Vendrá según Zola un mesías de la modernidad - nuevo brote y futura rama de un árbol que se creía muerto- que redimirá a la Humanidad por el trabajo, la ingeniería y la ciencia; por la fecunda familia en el amor y la caridad. Las series que seguirán a Les Rougon-Macquart son una puesta de manifiesto de la esencia misma del "naturalismo", del verdadero e ideológico naturalismo zoliano; una deriva del realismo que no se agota en sí misma, más bien al contrario, puesto que supone una ensoñación, una visión globalizante de la naturaleza que nos remite al XVIII.

Se completa entonces el círculo ideológico zoliano que nos lleva de la utopía naturalista de resonancias rousseauianas, en la añoranza de un estado ideal y puro, a una realidad negativa en el presente histórico, de la que va escapando a través de una serie de derivas, para llegar de nuevo a la utopía ideal, esta vez por el camino evangélico primitivo y socializante que irá invadiendo poco a poco todas las instancias del texto.

La utopía, un tanto inocente en la que recalca la ideología zoliana, supone la reconciliación de distintas instancias hasta entonces frontalmente opuestas. Destacamos obviamente las que tienen que ver con la religión, no sólo por ser el objeto de nuestro estudio, sino porque el sentimiento religioso adquiere una importancia determinante a medida que avanza la producción zoliana. Así, ese nuevo y ¿feliz? mundo ve como casi todo, al menos todo lo importante se hace religioso:

- la ciencia y la religión, enfrentadas ontológica y epistemológicamente durante gran parte del XIX, se reúnen en una utopía médica que liga en cierta manera la idea de salvación a la de Salud;
- la pureza alcanza su plenitud con su complemento de fecundidad, que pasa por la rehabilitación de la mujer, no ya como origen de la "fêlure" sino como madre gloriosa e ideal y como esposa que consigue reconquistar la virilidad perdida de un marido entregado a la religión convencional. Tal es el papel de Marie en Paris, la tercera Marie de Zola, tras la de La Faute de l'abbé Mouret, y la de Lourdes.
- la armonización del amor y el sentimiento religioso que deja de ser la *éternelle guerre à la vie*, para fomentar la vida misma.

2.1 LA RELIGIÓN COMO MOTOR DE RECREACIÓN SIMBÓLICA EN LA CONQUÊTE DE PLASSANS

2.1.1. Diferentes perspectivas críticas para su lectura interpretativa.

Este texto que data de 1874, y que hace el número 4 de las novelas de la serie, es a nuestro entender la novela donde el fenómeno religioso se desarrolla de un modo más espectacular, superando incluso a La Faute de l'abbé Mouret.

Tradicionalmente, en las múltiples clasificaciones temáticas que de la obra de Zola se han hecho, el universo religioso, en su manifestación más puramente ideológica, se ceñía a las series ulteriores a Les Rougon-Macquart: Les Trois Villes y Les Quatre Evangiles. El acierto de tal opinión es obvio pues las novelas finales de Zola estructuran y recrean el mito de la salvación universal a través de la religión y de unos mesiánicos y utópicos evangelistas. Menos obvia es sin duda la relación existente entre Les Rougon-Macquart y las novelas posteriores.

Las dos series que siguen a la nuestra representan en cierta medida un triunfo a posteriori, una redención de todos los Macquart y todos los fracasados, una sublimación de aquellos aspectos loables dentro de sus mezquinas vidas y actitudes. Esta "venganza" se lleva a cabo a través de una religión nueva que recoge utópicamente lo que de bueno

tuvieron el progreso, la revolución industrial, el neocatolicismo, los socialismos... Pero todo esto no ha salido "ex nihilo", y menos en un autor que como Zola, experimenta una necesidad casi vital de crear un mundo, un cosmos perfectamente organizado y coherente, de intentar ser dios. Cada Froment redime a un Macquart o a varios de ellos que junto con otros personajes secundarios ilustran lo que en opinión de Zola, deberían ser las bases para el mundo futuro. Así, François Mouret, actante de la novela que nos ocupa y que muere en su lucha contra el Mal, triunfará en el mismo espacio, Plassans, en la persona de Marc Froment; Serge Mouret, su hijo, vencido por una herencia demasiado pesada y por una religión demasiado enrarecida, se liberará de sus ataduras místicas para renacer como hombre en Pierre Froment; Luc Froment es heredero de la fe en el socialismo de Silvère, Etienne y Florent y cuenta con la iniciativa y la imaginación de Octave; Claude goza de una segunda oportunidad en Mathieu Froment, y así con otros más. Luego, si parece clara la conexión entre las tres series, es absurdo pensar que algo tan decisivo como la religión, se pase por alto en la primera de ellas²³³.

²³³ La excelente organización de los dominios socio-culturales que propone Mitterand en las obras de Zola, en su libro Le Regard et le signe, y que reproducimos aquí, menoscaba la influencia de la religión, relegándola a una única novela, posterior a nuestra serie:

- Trabajo industrial: Germinal, Au bonheur des Dames, Travail
- Comercio: Le Ventre de Paris, Au Bonheur des Dames
- Campesinado: La Terre, La Joie de Vivre
- Arte: L'Oeuvre
- Circuitos de consumo: Le Ventre de Paris, Pot-Bouille, Au bonheur des Dames
- Espectáculos: Nana

La línea crítica marxista se hizo durante años dueña y señora de la obra de Zola; desde sus presupuestos historicistas, la religión en la serie se limitó a sus niveles ideológicos quizá para justificar la célebre fama anticlerical de Zola.

Desde esta perspectiva, La Conquête de Plassans era una novela modelo de recreación de esquemas socio-económicos y morales de la sociedad decimonónica. Se la sometió a una lectura muy focalizada desde el prisma del texto como representación de la Realidad con referente histórico, esencialmente a partir de la imbricación del héroe en el marco socio-histórico en el que se descubre. Se trata de una visión cierta pero poco rigurosa e incompleta por su dogmatismo.

Una novela como La Conquête de Plassans en la que abundan las alusiones miméticas, directas e indirectas, al tiempo referencial de la historia- ya sea a través de fechas, acontecimientos o personajes- se presta como ninguna al encasillamiento socio-marxista que entiende la obra y la obra

-
- Política: Son Excellence Eugène Rougon, Paris
 - Vida popular: L'Assommoir, Le Ventre de Paris, Le Rêve
 - Guerra: La Débâcle
 - Religión: Lourdes
 - Demografía: Fécondité

Sin perder de vista que se trata de una clasificación en función de aspectos sociales y culturales, presenta ausencias escandalosas como La conquête de Plassans o La Faute de l'abbé Mouret, tanto más cuanto que sí existe el epígrafe "religión" muy pobremente cumplimentado, a nuestro parecer, por Lourdes.

que se dice "realista", como una representación, una imitación de las estructuras socio-económicas y políticas en las que tal obra se ha gestado. Teniendo en cuenta lo expuesto en páginas anteriores acerca de nuestra interpretación del término "realismo" en Zola, no podemos estar de acuerdo con tal lectura, a nuestro juicio simplista e incluso poco rigurosa.

A primera vista el "tema" de la novela, como su puro desarrollo anecdótico, dentro de la tópica literaria de la época²³⁴, pueden ser objetos inmejorables de tal línea crítica: se trata de las ambiciones políticas de un cura de provincias durante el Segundo Imperio²³⁵. No hay duda de que

²³⁴ El cura ambicioso, perverso e intrigante y su relación con las devotas fue ampliamente recreado no tanto por los grandes naturalistas como por los llamados "petits naturalistes".

Malot, H., Un curé de province, Un miracle
Assollant, A., La confession de l'abbé Passereau (1869)
Doucet, J., La Diocèse de Chamboran (1869)
Lemonnier, C., L'Hystérique

Entre los grandes del XIX caben destacar obras como:

Fabre, F., L'abbé tigrane (1873)
Michelet, Le prêtre, la femme et la famille
Daudet, A., Sapho, L'Evangéliste

²³⁵ Tal interpretación fue así orientada por en propio Zola a pesar de sí mismo y de su escritura. Así lo vemos en su clasificación de las novelas de la serie que, mención a parte del inicio La Fortune des Rougon y del final le Docteur Pascal, se agrupan en:

-grandes estudios sociales: La Curée, Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille, Germinal, La Terre, L'Argent y La Débâcle.
- estudios de historia: Son excellence Eugène Rougon, Au Bonheur des Dames, La Bête humaine y La Conquête de Plassans.

el marco histórico está ahí, presente como una referencia importante, pero no justifica ni mucho menos la lectura interpretativa del texto. Leer La Conquête de Plassans como una representación de la tensión religiosa y socio-política tan frecuente en el siglo diecinueve francés, implica no llegar al fondo de la dialéctica yo-realidad de la que ha surgido la novela. El yo, se desprecia, se menoscaba siguiendo las ideas del más puro realismo teórico, como ya vimos; pero también vimos cuán errónea es tal interpretación.

La Conquête de Plassans pareció pues anclada en la perspectiva sociocrítica, con la única excepción del enfoque psicoanalítico. Partiendo de las bases históricas en las que se desarrollaron los primeros estudios sobre la neurosis, los psicocríticos se han complacido en el análisis del fenómeno religioso en el inconsciente del autor y su reflejo en sus actantes, generalmente femeninos. La aprehensión de la religión como culpa, como elemento de castración desde el pansexualismo freudiano, dirigió buena parte de las interpretaciones de La Conquête de Plassans²³⁶, que sin embargo pareció suscitar menos interés que otras novelas.

El primer gran avance de la crítica zoliana fue su

Completa Zola su clasificación con la categoría *efflorescences, comme des aiguilles de cathédrale*, que reúne a La Faute de l'abbé Mouret, La Joie de Vivre, L'Oeuvre, Le Rêve, Une Page d'amour. (cf., dossier Bodmer, fos. 100-101).

²³⁶ Como las que encontramos en el libro de Chantal Bertrand-Jennings L'Eros et la femme chez Zola, y la obra de Jean Borie, Zola et les mythes.

enfoque desde la perspectiva temática - bachelardiana y post-bachelardiana- e incluso mítica. La principal virtud de estas líneas fue la de reivindicar la poética del maestro naturalista. La religión afortunadamente no se sustrajo a tan beneficiosa corriente y abandonó parcialmente el terreno de las confesiones, ideologías y sociología para adentrarse en el desconocido mundo de la recreación analógica. Con toda naturalidad, las miradas se dirigieron hacia La Faute de l'abbé Mouret, considerada como la recreación poético-simbólica más lograda de Zola. Así pues ha sido esta novela la que ha marcado desde hace algunos años el tempo analógico y religioso de Les Rougon-Macquart.

Bien es cierto, y muchos estudios así lo han demostrado²³⁷, que en La Faute de l'abbé Mouret, la dominante de una lectura crítica es sin duda la ensoñación simbólica de la materia y el Cosmos, en la que la dialéctica yo-realidad se inclina ostensiblemente hacia el primer término, desembocando el otro, en la más pura ucronía utópica, como tendremos ocasión de probar. Resulta cuanto menos sorprendente que siguiendo tales premisas se haya obviado la novela que nos ocupa, donde a nuestro juicio, la cosmogonía simbólica de referente religioso es incluso superior a la de La Faute, aunque, eso sí, mucho menos evidente. Desde nuestra línea crítica, proponemos entonces

²³⁷ Entre otros queremos destacar el artículo de Javier del Prado "Lectura de La Faute de l'abbé Mouret. Ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores" que reseñamos oportunamente en nuestra bibliografía, y sobre el que vendremos repetidas veces.

una lectura diferente que no renuncie a los aportes de las otras críticas, válidos sin duda, pero que los enfoque de otro modo y los estructure de manera diferente.

Nuestra idea es la de buscar las manifestaciones del yo y cómo éste vive el hecho religioso en la escritura a través de diversas pulsiones que lo ponen en contacto esencialmente con la realidad cósmica. Desvelaremos y organizaremos estas manifestaciones, ya de por sí bastante organizadas, a través de la fijación de presencias obsesivas -espaciales casi siempre- en sí mismas y en función de la estructura actancial y sintáxis narrativa. Nuestro mérito no será el organizar ese corpus signifiante, pues Zola nos lo da tan uniforme como oculto, sino descubrirlo convenientemente sin menoscabo de su indudable belleza.

La Conquête de Plassans se nos ofrece pues, como una obra que escapa a la tradicional lectura lineal que ha venido sufriendo. Su estructura, complejísima, sólo puede desentrañarse siguiendo la trayectoria de la ensoñación cósmica de la religión.

2.1.2 a) Proceso enunciativo

La escritura zoliana se articula esencialmente como deriva de un naturalismo teórico que, como vimos, no se llevó a la práctica totalmente. Por ello nos parece muy conveniente prestar atención al grado de evidencia de las marcas morfosintácticas de un yo que nunca llegó a mantenerse al margen de los textos.

A nuestro entender, La Conquête de Plassans, pese a tener una importante carga histórica, desarrolla un importantísimo grado de analogía, muy especialmente en los aspectos siguientes:

- a.1 procedimientos técnicos de la escritura analógica;
- a.2 la prolepsis como creación de un espacio de la fatalidad;
- a.3 la escritura irónica;

a.1 Procedimientos técnicos de la escritura analógica

No queremos extendernos mucho a este respecto, pues será objeto de un análisis más detallado y de más amplio espectro, en capítulos posteriores. Sí queremos anunciar algunas constantes que se irán repitiendo en la mayor parte de las novelas.

En Zola, existe un restringido universo analógico, de pocas pero frecuentísimas figuras y procedimientos retóricos. Sin duda, la reina de la creación zoliana olvidada por la crítica es la comparación, cuya descripción veremos posteriormente. La comparación resulta el elemento retórico más coherente para un escritor naturalista, pues le permite introducirse en un universo diégetico sin abandonar la realidad referencial, que actúa como evocadora de una imagen que no llega a la identificación metafórica. En el presente texto son muy numerosas las comparaciones efectuadas dentro del registro religioso, bien en lo que a sentimiento se refiere ...*c'était comme une fenêtre ouverte sur une autre vie(...)*. *La religion la brisait.* (C.P., 1010); en lo referente a personajes *Et lui (Faujas) prenait une hauteur plus grande, (...) comme un dieu aux pieds duquel elle finissait par agenouiller son âme.* (C.P., p. 1010); o en función de un espacio *Elle (la chambre de Faujas) lui parut être un grand confessionnal, (...).* (C.P., p. 935).

A veces, la comparación sirve de paso introductorio a una metaforización progresiva. Por ejemplo en el caso de la divinización de Faujas, ésta empieza con la cita que hemos mencionado en segundo lugar - *comme un dieu*- para llevarnos páginas más tarde a ... *très heureuses d'être ainsi à genoux devant son dieu.* (C.P., p. 1086).

Pero a nuestro parecer, la figura reina desde el punto de vista religioso, es sin duda la metonimia, por demás poco frecuente en Zola. No nos dispersaremos en analizar las

metonimias de base psicosensoial referentes al espacio de la Iglesia, que ya veremos dentro del estudio de la plástica religiosa; sólo queremos centrarnos en una construcción, altamente significativa por su redundancia.

Ces robes noires, ça se cache pour avaler un verre d'eau... (...). Des fainéants pour la plupart. (C.P., p. 903).

Se trata de la metonimización del sacerdote por la sotana, es decir del símbolo por la cosa significada. Un repaso a la escritura irónica de Zola nos demuestra que tal procedimiento responde siempre a un discurso peyorativo y altamente despectivo; se trata en definitiva de una cosificación de la persona, absorbida por su condición. Efectivamente es la situación de Faujas: no es hombre, es sacerdote. Para que la evidencia de tal carga ideológica no presente ninguna duda, al discurso del narrador omnisciente se suman los procedentes de actantes manifiestamente anticlericales y librepensadores, con lo que la dirección de tal pensamiento queda absolutamente clara.

La cosificación fetichista de la que hablamos conlleva necesariamente una personificación del objeto.

Tu fais donc quelque chose de mal à présent que tu éprouves le besion de raconter tes affaires à une soutane? (C.P., p. 997), sistema que aumenta la densidad analógica de la figura. Ces soutanes n'aiment qu'à godailler. (C.P., 1099).

El fundamento de esta metonimización va más allá del evidente contacto físico para adentrarse en lo simbólico de origen psicosensoal. Existe una base cromática lógica en el origen de tal procedimiento; el negro, como ya vimos, queda asociado a la condición sacerdotal más estricta y recoge toda la tradicional carga negativa de tal color. El negro pues, como negación del blanco positivo y de la luz, pasará de ser el catalizador de estas metonimias a participar como eje metafórico en construcciones como:

La haute figure noire du prêtre faisait une tache de deuil sur la gaité de mur blanchi à la chaux. (C.P., p. 906),
... sa soutane tachait de noir toutes les verdurees.
(C.P., p. 1028).

Desde el punto de vista simbólico nos parece enormemente reveladora esta última cita: además de la metonimización de origen, y de la personificación consiguiente, nos encontramos con la oposición altamente significativa en Zola negro/verde. Aquí, como en La Faute de l'abbé Mouret, el negro es símbolo del cristianismo en su faceta más dura, en lo que tiene de sufrimiento y muerte, y por tanto de esterilidad; su oposición al verde de la vegetabilidad, de la fuente de vida fértil por vía del verbo "tacher" nos introduce en la simbología negativa de la condición religiosa como negación de vida.

a.2 La prolepsis como creación de un espacio de la fatalidad

Tratamos ahora de ver cómo se crea dicho espacio en el texto en tanto que discurso, sin mencionar otros

condicionantes culturales y literarios que en esta época favorecieron la presencia del determinismo como la herencia biológica y social, por demás también presente en la novela.

Nos adentramos en la compleja estructura narratológica de un escritor naturalista que combina como puede la omnisciencia de la tercera persona con la privacidad del héroe de la primera. Son muchos los rasgos que desvelan un narrador "desde arriba", todopoderoso sobre el destino de sus actantes y sobre el desarrollo del texto. La combinación de estos factores aparece de un modo evidente en un recurso que indica al menos implícitamente, la presencia de un narrador incapaz de desaparecer: la prolepsis.

Son varios los recursos narratológicos que favorecen la creación de un espacio de la fatalidad como la no progresión del actante -Justine de Sade-, la ciclicidad o la prolepsis. La Conquête de Plassans se genera desde muy pronto como un anuncio de carácter casi oracular del terrible desenlace que planea así por todo el texto como una nube amenazadora. Un lector intuitivo puede observar que la tragedia se impone **determinando** las trayectorias sin salida de los actantes.

La correspondencia entre un instrumento narratológico - la prolepsis homodiegética completiva-²³⁸, y una fuerza actancial -el determinismo-, hacen de las novelas de Zola en

²³⁸ Empleamos términos de la clasificación de Genette, 1972: 81-105.

general, y de la que nos ocupa en particular, un universo extremadamente coherente en los niveles que lo integran. Sólo un trabajo detallado y reflexivo como el de Zola -en lo que de parnasiano tiene- es capaz de introducir un espacio de la fatalidad como el que produce el determinismo, gracias al empleo de claves prolépticas, para negar, tanto la voluntad del actante, como su libre progresión en el relato

Desde el punto de vista narratológico, Zola se guarda de manifestarse explícitamente y la mayor parte de las ocasiones, son los actantes los que introducen a modo de premoniciones las claves prolépticas del texto.

Ce sera heureux si l'on ne nous met pas à la porte nous mêmes (C.P., 1011);

... tout brûlera et ce sera bien fait. (C.P., p. 991);

C'est sa figure qui m'inquiète, ...; il a un masque terrible. Cet homme-là ne mourra pas dans son lit. (C.P., p. 1138)²³⁹.

Sin embargo, el narrador omnisciente deja entrever su poder sobre lo que escribe, bien sancionado con su opinión, apreciaciones de los personajes: *... si tu ne tiens pas chez toi, (Mouret à Marthe) nous trouverons la maison par terre, un de ces jours. (...). Mouret, ..., disait vrai.* (C.P., p.

²³⁹ Aquí en concreto, el empleo del futuro como tiempo verbal, asegura, a diferencia de otras construcciones - condicional, perífrasis, etc.- el cumplimiento de tal observación. Gran parte del carácter oracular de la prolepsis zoliana se debe al empleo cuidadoso de los tiempos verbales, haciendo que tal recurso parezca más propio de lo mágico e inexplicable que de lo puramente narratológico.

992), bien optando por la prolepsis simbólica, esto es, aquélla en que el anuncio de los acontecimientos permanece "poetizado", camuflado bajo imágenes y símbolos determinados. Una condición indispensable para este tipo de prolepsis, es que la interpretación de tales símbolos no lleve al lector a engaño y que la ensoñación de los mismos haya quedado lo suficientemente clara a lo largo del texto. La prueba más espectacular de todo ello la encontramos en los capítulos XXI y XXII.

Antes de tener lugar el desenlace trágico -incendio de la casa y muerte de los Faujas y de Mouret- asistimos al desarrollo analógico de la prolepsis en función de la simbología del fuego. Ya hemos visto como desde la llegada de Faujas, la suerte está echada para los Mouret y para él mismo, pero, los acontecimientos finales sufren una subversión en aras de la reinterpretación simbólica como anunciadores de la tragedia. En cualquiera de los espacios, en cualquiera de los actantes se acumulan términos del campo semántico del fuego como símbolo de la destrucción total. Ahora bien, a veces son tan sutiles que pueden pasar desapercibidos; lo único que destaca es su hiperbólica acumulación en tan pocas páginas:

Monsieur ferait un beau ravage à la maison; il nous tuerait tous... (...). Il me semble que je le vois entrer par la fenêtre, avec des cheveux hérissés, et les yeux luisants comme des allumettes. (C.P., p. 1185);

Elle s'était assise devant un feu de souches de vigne qui brûlait dans la grande cheminée. (...). Je reste ici, je préfère me chauffer. (C.P., p. 1180);

... et rallumant sa pipe avec un geste de résolution (Macquart al irse a complotar para preparar el incendio) (C.P., p. 1186);

Il (Macquart)roulait ses petits yeux ardents. (C.P., p. 1187).

Mayor alcance simbólico si cabe tiene el principio del capítulo XXII, al ofrecernos un espacio mimético natural totalmente subvertido en aras de la complicidad textual, hasta el punto que parece estar leyendo a unas páginas románticas o simbolistas.

...le ciel était couleur de cendre, (...) éclairant la nuit d'un pâle reflet de brasier agonisant. (C.P., p. 1190-91);

il vit une lueur de lampe,..., derrière les rideaux de l'abbé Faujas. Ce fut comme un oeil flamboyant, allumée au front de la façade qui le brûlait. Il se serra les tempes entre ses mains brûlantes. (C.P., 1192).

Vemos pues que es tal el interés de Zola por anunciar simbólicamente lo que va a suceder, que llega incluso a despreocuparse por aspectos formales como la reiteración excesiva.

a.3 La escritura irónica

Anecdótica y narratológicamente La Conquête de Plassans obedece a una serie de prodedimientos irónicos, más complejos de lo que aparece a primera vista. De un lado la anecdótica se instala de lleno en el mundo de las apariencias, de la doble moral y el fingimiento, de otro lado, la labor del narrador que no quisiera tomar partido directamente, le mueve a optar por un discurso irónico, respecto a algunos de los personajes, que desconcierta y mantiene expectante al lector. Gran parte de la novela se articula en una deestructuración semántica que es preciso reestructurar para averiguar el sentido real del discurso.

Esa reestructuración, a priori complicada, queda facilitada al lector a través de una serie de indicios que podemos rastrear. Gran parte del discurso irónico se concentra en Faujas, clave de una doble ironía:

- por una parte, toda su dinámica actancial se basa en la apariencia esgañosa respecto a la ciudad: apariencia humilde, sencilla, bondadosa... que no corresponde a su carácter ambicioso y terrible.
- por otra parte, narratológicamente, Zola intenta abstenerse de explicitar el carácter de Faujas, disimulándolo hasta casi el final ante los lectores. Sin embargo, un excesivo disimulo entorpecería la fundación

de sospechas en el lector o restaría verosimilitud a un desenlace demasiado sorpresivo y repentino; de ahí que todo el texto esté jalonado de indicios irónicos que nos alertan sobre la duplicidad semántica típica de la ironía.

El indicio más importante del discurso irónico es sin duda el vocabulario de la apariencia, enormemente utilizado por Zola a lo largo del texto²⁴⁰. Este vocabulario modaliza enormemente el texto favoreciendo la ambigüedad semántica. Verbos como *sembler*, *paraître*, *se montrer* adverbios como *comme*, auxiliares como *devoir*, locuciones como *avoir l'air*, *d'un air*, o conjunciones como *comme si*, separan pertinentemente el nivel explícito del implícito en el texto.

L'abbé Faujas tendit le bras d'un air de défi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'étouffer (...).

Se puede ver claramente la convergencia de dos discursos contrarios: un gesto innegable de Faujas pero que se nos presenta no como absoluto, sino matizado por una apreciación *comme si*, *d'un air*. Este vocabulario se hace más redundante cuando la anedótica lo exige; así, en el salón de Félicité, donde se maquinan todas las intrigas políticas, o durante la progresiva conquista de los dos bandos políticos por Faujas,

²⁴⁰ En cierto modo es lógico que a una anedótica basada en la simulación y en el juego de la apariencias, le corresponda una escritura igualmente apariencial; otro ejemplo más de la coherencia zoliana.

encontramos imbricados procedimientos irónicos propios de la anecdótica (hipocresía, doble moral, diplomacia, etc..) con los propios de la discursividad narrativa.

Le prêtre d'abord avait feint la surprise; mais lorsque Mme Rougon eut murmuré quelques paroles (...), il parut se livrer, il causa. Ils (...) semblaient échanger des politesses, tandis que l'éclat de leurs yeux démentait cette banalité jouée. (C.P., p 960).

Una reflexión detenida sobre esta circunstancia nos prueba cómo Zola, que frecuentemente se jactaba de escribir "au fil de la plume"²⁴¹, dejando al texto autonomía para realizarse, en realidad trabajaba los recursos formales hasta límites solo sobrepasados por Flaubert: un mismo registro de términos, los comparativos-irónicos, son empleados en todas sus posibilidades, evitando innecesarias y pesadas redundancias.

Otras manifestaciones del discurso irónico son la neutralización y la yuxtaposición de enunciados contrarios. La primera de ellas tiene como objeto además de mantener el "suspense" respecto a las verdaderas intenciones de Faujas, garantizar, siempre en la medida de lo posible, cierta neutralidad del narrador que evita tomar partido por unos o por otros. El procedimiento consiste básicamente en

²⁴¹ *Voici comment je fais un roman. Je ne le fais pas précisément, je le laisse se faire. (Cf., Lanoux, 1962:126)*

desprestigiar la situación y/o a los actantes que por su lucidez, pueden poner de manifiesto la hipocresía de Faujas.

Así, Macquart, que desconfía desde el primer momento del cura, nos es presentado como un viejo borrachín; el hecho de que el padre Fenil parezca adivinar las intenciones de Faujas, se nos da como producto de su rivalidad clerical, o Mme de Paloque la primera que se percata de las maniobras de Faujas para con Marthe, ve cómo su lucidez queda fuera de juego por la constante negativización a la que le somete el narrador. Se trata de mantener el tira y afloja entre el narrador y el lector: el primero, en su afán de esconder su toma de posiciones en la intriga, el segundo sin saber a que carta quedarse de las que se le presentan.

La yuxtaposición de enunciados contrarios, resulta más evidente y casi más propiamente irónica que la anterior, pues está basada en el poder de destrucción semántica de la palabra. Este procedimiento se centra notablemente en la figura de Faujas, como una puesta de manifiesto formal del carácter mismo del cura. A lo largo de las tres primeras partes del libro. Los discursos de Faujas o las descripciones que de él hace el narrador, son desmentidos por sus acciones o por las escasas veces que se nos desvelan retazos de su monólogo interior.

Al llegar a Plassans, son frecuentísimos los términos y alusiones a su modestia, su humildad.

Il y a deux filles qui se sont mises à rire quand il a traversé la place. Lui, ..., les a regardées avec beaucoup de douceur, (...). (C.P., p. 921) pero tal carácter queda

desmentido por reflexiones como *Et ces imbéciles qui souriaient , ce soir, en me voyant traverser les rues!* (C.P., p. 916).

Aunque el ejemplo más desarrollado del poder destructor de la ironía está en la ambigüedad del discurso religioso en boca de Marthe. Se trata a grandes rasgos de una subversión de tal discurso organizada sobre la ironía y el cambio de referente. Marthe dirige a Faujas palabras, oraciones y súplicas que se dirigen a Dios.

Vous seul pouvez me diriger et me sauver (C.P., p. 1024); creyendo disfrutar de una fe creciente en Dios, lo que hace es enamorarse de Faujas, etc... Esta ambigüedad es también trasladada aunque en menor medida a Faujas del que no se sabe si alienta o censura tales sentimientos.

Uno de los fragmentos más estremecedores de la novela nos presenta magistralmente la descodificación operada no sólo sobre el discurso religioso, sino sobre la liturgia misma. Para que la subversión sea más completa, Zola crea un espacio y tiempo mágicos que colaboren con esta reinterpretación. Se trata de la Semana Santa y cómo es vivida particularmente por Marthe.

En este caso, ironía y poeticidad se dan la mano. Nos encontramos en el interior de la iglesia, sometido convenientemente a una subversión espacial acorde con la narración²⁴². El Viernes Santo la iglesia se sume más de lo

²⁴² Volemos a insistir en la recreación del espacio como prolongación del ánimo actancial, a la más pura manera romántica.

habitual en la penumbra crepuscular, y la muerte del día alcanza la alucinación de muerte de Marthe²⁴³

Le vendredi, dans l'église noire, elle agonisa, pendant que les cierges, ..., s'éteignaient sous la tempête lamentable des voix, qui roulait au fond des ténèbres de la nef. Il lui semblait que son souffle s'en allait avec ses lueurs. (C.P., 1107).

Queda ya presentada la acción en el lugar y el tiempo más propicios para la subversión. Comienza entonces la verdadera escritura irónica, con todas las licencias que el escritor puede tomarse al tratarse de una especie de "neurosis".

Elle rêvait qu'on la battait des verges, que le sang coulait de ses membres; elle éprouvait à la tête de si intolérables douleurs qu'elle y portait les mains comme pour arracher les épines dont elle sentait les pointes dans son crâne. (C.P., 1107).

²⁴³ Aprovechamos la ocasión para constatar la subversión temporal que tiene lugar en la novela. El transcurso cronológico en el texto se mide casi siempre por el calendario litúrgico que presenta la ventaja narrativa de un trasfondo religioso de gran efectividad, a la par que incluye por tradición, la sucesión estacional sin necesidad de explicitarla. Un ejemplo de esto lo encontramos en el viernes, durante todo el año, vinculado a la Semana Santa: Faujas, empieza a confesar en Saint Saturnin, los viernes, curiosamente, en la capilla más negra, oscura y húmeda de la catedral; esta circunstancia hace que Marthe vea aumentadas sus alucinaciones y su enfermedad pulmonar. El Viernes Santo, comienza la particular Pasión autolesiva de Marthe, que le llevará a la muerte. El Día de Todos los Santos, cristaliza la pérdida irreparable del espacio doméstico de Mouret, etc...

El relato evangélico de la Pasión de Cristo es trasladado a una mujer desquiciada que se cree Jesús, con lo cual, la ironía y por qué no, la crítica, son evidentes²⁴⁴.

Pero la subversión debe completarse, y a los tormentos sufridos en viernes en una iglesia negra, suceden las alegrías y los gozos del Domingo de Resurrección, en una iglesia blanca y radiante.

Le surlendemain, le jour de Pâques, Marthe goûta à Saint-Saturnin, tout un réveil ardent, dans les joies triomphantes de la résurrection. Les ténèbres du vendredi étaient balayées par une aurore; l'église s'enfonçait, blanche, embaumée, illuminée comme pour des noces divines; (...); et elle, au milieu de ce cantique d'allégresse, se sentait soulevée par une jouissance (...). (C.P., p. 1111).

La vertiente estética del discurso zoliano le hace escoger, como analizaremos más adelante, los momentos más plásticos en lo que a religión y espacios religiosos se refiere: el crepúsculo y la luz de la mañana. El 90% de las iglesias de la serie son descritas bajo los efectos, entre pictóricos y oníricos de tales momentos lumínicos. En este caso, las unidades semánticas propias de la tradición católica del día de Resurrección -alegría, luz, renacimiento, blancura- quedan aplicadas previa descodificación, a Marthe y su particular delirio místico-neurótico.

²⁴⁴ No será la primera vez que zola emplee narrativamente relatos bíblicos; aunque casi siempre recurra al Antiguo Testamento y otros libros, siempre más poéticos, volveremos a encontrar la Pasión de Cristo, en La Faute de l'abbé Mouret, aplicada entonces a Serge, en un delirio similar al que ahora sufre su madre.

2.1.2 b) INFRAESTRUCTURA PSICOSENSORIAL

b.1 La ensoñación religiosa del otro: morfología y semiología

Hemos querido abordar la ensoñación religiosa del otro desde la previa estructuración de las bases de la infraestructura psicosensorial del autor. Estas bases no sólo serán muy pertinentes para el estudio de esta novela, sino para el estudio de cualquiera de las que pertenecen a la serie, muy especialmente las de rasgos religiosos, determinantes o secundarios.

Podemos encontrar la significación de tal ensoñación, en el estudio de los dos ejes que organizan el universo de Zola y que no son otros que los dos polos de su tensión ontológica. Esto nos demuestra el grado de intercomunicación y de coherencia que preside la obra zoliana, generada como un todo uniforme y altamente congruente.

Para una perfecta morfología de la ensoñación del otro, que como veremos no es más que el desdoblamiento del dualismo existencial del propio yo, para tal morfología decimos, hemos creído conveniente también el empleo de algunos aspectos de la mitocrítica, muy rentables para nosotros²⁴⁵. Nos

²⁴⁵ Aunque nuestro proceder crítico no asuma plenamente los presupuestos de la mitocrítica, no debemos por ello rechazar determinados instrumentos o categorías que pudieran ayudarnos a una interpretación integral de los textos.

referimos muy especialmente a la distribución de regímenes o polaridades de las imágenes recogidas por Gilbert Durand en Structures anthropologiques de l'imaginaire.

Resulta cuanto menos sorprendente la perfecta adecuación de los textos zolianos a estas polaridades, hasta el punto que parecen hechas en función de él; esto demuestra sin lugar a dudas, no sólo la poeticidad de las novelas de Zola, sino su tremenda carga mítica, dando al traste definitivamente con su imagen únicamente historicista y social.

Partimos de la base de que el otro es ensoñado psicossensorialmente, como diferente, por su pertenencia a uno u otro campo temático, generalmente inintercambiables y sin posible reunión feliz.

El primer campo temático, correspondería a uno de los modos de ser del yo, el espiritual. Las presencias obsesivas que lo configuran son, esencialmente:

- verticalidad
- ascensionalidad
- espiritualidad
- luminosidad
- asexualidad
- ascetismo
- purificación
- cromatismo: blanco/negro
- esterilidad
- muerte

La breve lista que proponemos reúne en ella catalizadores básicos de parte de la ensoñación de la realidad en Zola, de índole cósmico especialmente, aunque también ontológico. El otro que encarna estos rasgos es desde el punto de vista religioso, preferentemente el otro masculino²⁴⁶, que en nuestro caso correspondería a Faujas²⁴⁷.

El segundo campo temático corresponde al otro modo de ser del yo, el material.

- horizontalidad-descenso
- materialidad
- sexualidad
- fertilidad
- tinieblas
- mácula
- tierra
- vida
- cromatismo: rojo/negro

²⁴⁶ Decimos "masculino" porque no nos queda otra opción; aunque idealmente se referiría a un ser desprovisto de toda sexualidad.

²⁴⁷ La mayor parte de los personajes de acusada religiosidad pertenecen a esta estructura temática: sacerdotes como el padre Mouret o Mgr de Hauteceur, Angélique, la Clotilde de la primera parte de Le Docteur Pascal, etc... y lo están por voluntad y convencimiento propios. Otros como Pauline, lo están en contra de lo que sería su voluntad.

Se trata de los rasgos definitorios del otro femenino, asimismo dentro de la órbita religiosa, correspondiéndose con el actante Marthe Mouret.

Como podemos fácilmente observar se trata de estructuras tan opuestas como complementarias. La Conquête de Plassans se articula espacial y narrativamente en función del movimiento tensional de estas dos fuerzas que buscarán sin hallarla, la ansiada armonía²⁴⁸.

Repasemos ahora más propiamente cómo se configuran textualmente estas fuerzas actanciales.

b.1.1 Ensoñación espiritual del otro: Ovide Faujas.

Ovide Faujas, el cura que llega a Plassans y se aloja en casa de los Mouret, es la encarnación actancial del drama cósmico que enfrenta la verticalidad ascendente al descenso, cuando no caída. Cósmicamente Faujas representa la verticalidad ascendente, ya sea en sí mismo -esquemas posturales, espaciales.- ya sea por la redundante y altamente significativa oposición al eje descendente encarnado en Marthe.

²⁴⁸ No hemos pasado por alto el "régimen sintético" propuesto por el mismo Durand, como intermedio entre los dos anteriores. Pero no lo hemos considerado en el imaginario de Zola, ya que, dada su natural inclinación por los extremos, los dos regímenes mencionados corresponden perfectamente a su ensoñación.

El espiritualismo mítico, de confusas resonancias platónicas, cátaras, etc... tiene su correspondencia religiosa en el ascetismo, que implica entre otras cosas el desinterés por todo lo material y la obsesión por la purificación y la elevación. Ocurre que en Faujas, se trata de un ascetismo subvertido, pues no tiene como fin la purificación y el contacto con Dios, sino más bien el amor al poder, por el poder mismo, por lo que tiene de dominación espiritual, ya sea religioso, político, o social. En este aspecto Faujas es un cura desnaturalizado, pues en ningún momento de la novela hace profesión de fe, ni lleva a cabo digresiones de orden religioso. De modo que el poder se transforma en él, en la fuerza operadora de la catálisis temática del héroe.

Retomando el rasgo ascensional dominante en la configuración actancial de Faujas, podemos descubrirla notablemente a través de la interacción de la coordenada actancial con la espacial.

Faujas es alojado en el piso de arriba de la casa de Mouret; la misma noche de su llegada, se asoma a la ventana, que será su lugar privilegiado. La ventana en Zola es objeto de una interesante recreación que aúna distintas y complementarias interpretaciones: en general podemos resumir su recreación analógica como una **sublimación del ojo** y por tanto como un doble instrumento de **posesión distante**. Si a esto añadimos al ascensionalidad de la misma el efecto

dominador se acrecienta. En múltiples ocasiones así aparece en el texto. Veamos sólo algunas de ellas:

En haut, à la fenêtre, l'abbé Faujas,..., regardait la nuit noire. (...). Sous lui, il sentait le sommeil tranquille de cette maison (...)." (C.P., p. 915);

Et il ouvrit la fenêtre. (...). Il resta là, ..., regardant les jardins, au-dessous de lui." (C.P., p.p., 927-928);

Ce fut un mardi soir qu'il triompha définitivement. Il était chez lui, à une fenêtre,..., lorsque la société de M.Péqueur des Saulaies descendit au jardin et le salua de loin; (...). Puis, après avoir lentement promené le regard, à droite et à gauche sur les deux sociétés, il quitta la fenêtre (...). (C.P., p.p., 987-988);

Le mardi, lorsque les deux sociétés étaient réunies dans les jardins,..., il se mettait à la fenêtre, (...). (...) il baissait les yeux, il répondait d'une façon également aimable aux saluts (...). (C.P., p. 1027) ²⁴⁹.

²⁴⁹ La situación de Faujas, mirando desde lo alto de su ventana las idas y venidas de sus vecinos, sus intrigas socio-políticas, etc.. nos ha recordado otra escena semejante de Son Excellence Eugène Rougon, en la que el emperador desde su balcón en Compiègne -máxima redundancia del esquema de dominación ascensionalidad+poder- observa imperturbable, entre dominante y despreciativo cómo los perros se reparten el cebo, al final de la cacería que ha ofrecido a sus invitados. Se trata sin duda de una ilustración de cierto racionalismo enfermizo que pretende un alejamiento del mundo *pour regarder d'en haut, en aristocrate, les autres se*

En la ensoñación religiosa del otro, existe una insistencia especial en el cuerpo, ya sea insultante o loable. Para el otro espiritual el cuerpo no es sino un estorbo, por cuanto que lo vincula a una tierra que desprecia. El cuerpo espiritual será ante todo un cuerpo que insista en la dominante ascensional.

Las distintas partes del cuerpo de Faujas tienden a elevarse naturalmente, y lo que es más importante, a hacerlo por encima de los demás. Las miradas se clavan sobre los demás, o se elevan al cielo; el cuerpo se yergue desafiante y superior.

Et il y avait un mépris dans le redressement de son cou (...). (C.P., p. 915);

Lorsqu'ils le virent (Faujas) debout sur une marche, ..., ils se firent tout petits, ils le suivirent en baissant l'échine. (C.P., p. 1007);

(Les Trouche) ... se retirèrent furieux sous les regards dompteurs du prêtre. (C.P., p. 1045); ... l'abbé Faujas et Marthe (...). D'ordinaire, le visage levé, les yeux perdus, ils étaient ..., ailleurs, plus loin, plus haut. (p. 999);

Alors l'abbé Bourrette tomba à genoux, (...). L'abbé Faujas resta debout ... C.P., (p. 1014);

L'abbé Faujas n'avait pas baissé la tête; il la releva même, il regarda l'évêque en face, (...). (C.P., p., 1017).

débattre... (Cfr., Durand, op. cit., p. 209).

Cuerpo y dimensión espacial se alían para aproximar semánticamente conceptos ya de por sí cercanos como la elevación y el poder. La consecuencia lógica de este proceso de insistente ascensionalidad y espiritualización es la divinización del personaje, en una correspondencia admirable del campo semántico de la religión y del poder²⁵⁰, no exenta de cierta crítica²⁵¹. Se produce entonces una subversión del tradicional camino de la religión, que va desde el fiel hacia el dios, pasando por el sacerdote, que no es más que un intermediario, que además debe hacer gala de constante humildad²⁵². El sacerdote usurpa el puesto de Dios, por voluntad propia y por el efecto que produce entre las penitentes.

Et lui prenait une hauteur plus grande, se mettait hors de sa portée, comme un dieu aux pieds duquel elle finissait par agenouiller son âme. (C.P., p. 1010);

...elle (Mme Faujas) trouvait, d'ailleurs, leur adoration naturelle (de Marthe et Rose), les regardait comme très heureuses d'être ainsi à genoux devant son dieu. (C.P., p. 1086);

²⁵⁰ *La contemplation du haut des sommets donne le sens d'une soudaine maîtrise de l'univers. (Bachelard, G., La terre et les rêveries de la volonté, Paris, Corti, 1948, p. 152).*

²⁵¹ Ya vimos en la introducción histórica que una de las principales críticas de Zola hacia el aparato clerical era su intromisión en los aspectos temporales y su afán de conquistar el poder político y social.

²⁵² Como podremos comprobar, la humildad, como virtud cristiana, pertenece totalmente al campo apariencial, dentro del discurso irónico de Zola en la novela.

Aussi les belles dévotes se chauffaient-elles doucement à ce soleil levant. (C.P., p. 1022).

Esta última cita nos parece más rica analógicamente que las demás, pues participa además de toda la arqueología mítica de la tradición del primitivo cristianismo, al tiempo que nos muestra uno más de los catalizadores del otro espiritual: la luz.

En la tradición cristiana medieval, Cristo es comparado al sol como fuente de la luz suprema, entroncando con los primeros cristianos que hasta el siglo V adoraban al sol naciente ²⁵³. Se trata en la religión católica del sol naciente como potencia cósmica benéfica para el hombre y la vida, como la luz y el resplandor que acaban con las tinieblas. Pero a medida que hemos ido avanzando en nuestro análisis del texto y del actante Faujas en particular, esta iconografía simbólica, aunque ciertamente apropiada desde el punto de vista de las penitentes, nos parecía insuficiente, demasiado simple en un entramado analógico tan complejo. La metáfora in absentia que hace de Faujas un sol naciente en virtud de los catalizadores de elevación y poder, "olvida" el catalizador más importante, el fundamento esencial de tal analogía: la luz.

El sol, es ante todo luz y más aún en su glorioso ascenso de cada día, tras la noche. En función de esto se le

²⁵³ Cfr., San Eusebio de Alejandría, Libro de Josué, I, 13.

representaba muchas veces con un pájaro -un gallo en la iconografía católica- que simbolizaba el momento del alba, el momento en que el sol sale por fin de las tinieblas y alumbra el día. Dentro quizá del doble discurso del registro irónico que gobierna todo el texto, se produce la ambivalente interpretación de esta simbolización: aquél que trae las tinieblas y la muerte a la casa de Mouret, es simbolizado como elemento de vida y luz.

Una atenta lectura nos permite establecer una ensoñación cromática del personaje, de acuerdo por otra parte, con la percepción psicosensores del autor, constante en todas sus novelas.

Faujas y su madre, como prolongación material de él mismo y no viceversa, pertenecen enteramente al campo semántico del negro, naturalmente negativo para Zola, dada su asimilación a la muerte y el dolor. Todo en Faujas es negro: su mirada, ...*il (l'évêque) fit appeler l'abbé Faujas, dont les grands yeux noirs ne l'avaient pas quitté un seul instant(...)* (C.P., p. 1001); su pelo, su atuendo ... *sa soutane tâchait de noir toutes les verdure.* ²⁵⁴ (C.P., p. 1028); los ornamentos de su habitación ... *le grand christ de bois noir ...* (C.P., p., 1172); toda su persona se confunde con las tinieblas ... *le prêtre, ..., ne fut plus qu'un profil noir...* (C.P., p., 911), ... *le passage du prêtre, ..., avait causé un étonnement. Une jeune femme, eut même un*

²⁵⁴ La versatilidad retórica en torno a la sotana será objeto de una atención más expresa cuando entremos en el apartado analógico más específicamente.

geste contenu de terreur, en apercevant cette masse noire devant elle. (C.P., p. 949), ... il continuait à vivre, noir et rigide, dans cette maison ... (C.P., p. 1165).

Son pues innumerables las ocasiones en que Zola insiste en esta dimensión cromática, fruto de la percepción estético-visual (juego de luces y sombras, etc.), fruto de la más pura y simbolista analogía²⁵⁵, pasando siempre del campo referencial material, la vista, al moral.

Volviendo sobre la aproximación de Faujas al sol naciente, y tras lo que acabamos de probar, resultaba evidente la incompatibilidad de ambas referencias analógicas. Pero, quedaba la posibilidad de recurrir a una interpretación maléfica del sol, menos corriente que la primera, ajena desde luego, a la religión católica. Se trata del "soleil noir" de las metáforas de la muerte de Dios en la poesía del XIX, que en lugar de simbolizar la vida, simboliza el poder de la muerte y la destrucción, no por las tinieblas, sino por una luz cegadora, por el blanco terrible de su luz. Esta idea nos lleva directamente hacia la simbología ambigua del blanco.

Zola, como buen conocedor del espectro luminoso y de su poder analógico, supo explotar como pocos la polivalencia del blanco. El blanco, ligado a la luz solar cegadora es ensoñado negativamente, partiendo de su configuración física como ausencia de todo color, de vida, de fecundidad. Es el color

²⁵⁵ La mayor parte de las citas recogidas arriba, serán objeto de nuevo estudio en el apartado dedicado especialmente a la retórica zoliana de base religiosa.

de la aridez y la esterilidad. Pero también es un color positivo, el de la espiritualidad y la pureza, ajeno a toda mancha, como lo encontramos en la liturgia católica²⁵⁶. Zola se complace en varias ocasiones en recrear esta ambivalencia, tan rica y con tantas posibilidades interpretativas, en la misma novela. En La Conquête de Plassans, encontramos el blanco positivo en las paredes alegres del comedor de Mouret y el blanco negativo en Faujas y su habitación.

La haute figure noire du prêtre faisait une tache de deuil sur la gaieté du mur blanchi à la chaux. (C.P., p. 906);

... la chambre avait une pâleur crayeuse, un demi-jour de cellule murée. (...). (...) le lit de fer (...) on eût dit un banc de pierre blanche (...). (...) le bois nu, le marbre nu, le mur nu. C.P., (p. 926).

En La Faute de l'abbé Mouret, lo estudiaremos también detenidamente, en función de la oposición entre el blanco positivo de la Virgen-Albine y el blanco negativo de Les Artaud.

En Le Rêve, nos detendremos en la recreación del blanco alrededor de la figura casi legendaria de Angélique, su entorno y su muerte.

La ensoñación cromática de Faujas se completa con algunas alusiones veladas al rojo, base fundamental de la recreación del fuego y sus derivaciones semánticas: ardor, intensidad, pasión... Pero en Faujas el rojo, no es sinónimo,

²⁵⁶ La Gracia es blanca, la paloma que simboliza el Espíritu Santo es blanca; los atuendos para el matrimonio, la Primera Comunión y el Bautismo, son blancos.

ni de pasión amorosa, ni místico-religiosa, como veremos en el caso de Marthe; el rojo en Faujas es la llama (¡atención al término!) de su ambición desmedida por el poder que lo consume y de su yo colérico y dominante.

... une lueur passa dans ses yeux gris. (C.P., p. 908);
Les paupières, ..., se baissaient, éteignant la flamme sombre de son regard. (C.P., p., 1141)²⁵⁷.

Y siguiendo la cadena perfectamente ensamblada, donde una ensoñación da la mano a otra para formar un universo analógico tan bien o mejor estructurado que el mimético, la

²⁵⁷ En el constante interés que en toda la obra de Zola se presta al cuerpo humano, son sin duda los ojos, la mirada, los que sufren las mayores analogías. La preponderancia del sentido visual sobre cualquier otro de la percepción fue determinante en el siglo XIX, como tuvimos ocasión de comentar. Como la ventana, el ojo es el instrumento de posesión, al tiempo que es recreado en Zola como símbolo de un juicio moral y espejo exacto del alma humana. En una novela como la presente, donde reina la duplicidad de discursos en función de la ironía y de la doble moral, el ojo es el único garante de sinceridad. *Ils souriaient tous les deux (Faujas y Mme Rougon) semblaient échanger des politesses, tandis que l'éclat de leurs yeux démentait cette banalité jouée.* (p. 960).

La pretendida humildad de los Faujas es desmentida por sus miradas inquisidoras, dominantes, altivas y desafiantes; ... il (Faujas) a un oeil rond qui semble guetter et attendre quelque chose. (p. 1000); Il (Faujas) venait d'apercevoir, ..., l'abbé Fenil (...). *Leurs yeux s'étant rencontrés, ils se regardèrent, ..., de l'air terrible de deux duellistes engageant un combat à mort.* (p. 959); (Mouret a su mujer, hablando de la partida de cartas con Mme Faujas) *La vieille est moin forte que moi, (...). Seulement, elle a des yeux! C'est à croire qu'elle triche, ma parole d'honneur!...* (p., 969); la aparente buena voluntad de los Trouche esconde un ser ambicioso y ávido de bienes materiales, sólo perceptible por las miradas Mouret crut que Trouche regardait les serrures. *"C'est qu'il a des yeux à prendre des empreintes, ce gaillard-là" pensa-t-il.* (p. 1006); el loco Mouret, se esconde bajo una pariencia tranquila y cuerda que sólo traicionan unos ojos "particulares": *"Méfiez-vous, lui dit le gardien à l'oreille; il a des yeux qui m'inquiètent. (...). Je voyais bien ... qu'il manigançait quelque chose, ...; il avait les yeux tout à l'envers."* (p.p., 1182-83).

simbología del rojo introduce un recurso bastante empleado por todos los naturalistas: la animalización.

En definitiva, de lo que se trata es de desnaturalizar la figura del cura y su alcance simbólico. Por ello se le atribuyen sólo valores negativos de aquellas percepciones ambivalentes. En el colmo de esta subversión moral del sacerdote, está su lenta pero implacable animalización; no hacia cualquier animal, sino hacia animales tradicionalmente negativos para la religión católica. Muy interesante por lo completa que se nos muestra, es su identificación con el cuervo.

Como parece ser la tónica de la simbología zoliana, se trata de un signo ambivalente, aunque en la tradición de la Europa occidental, sólo haya prendido su aspecto negativo²⁵⁸. Doblemente influido por esta tradición cultural y por la herencia romántica²⁵⁹, Zola aplica la simbología del cuervo como pájaro de mal augurio ligado al temor de la desgracia que parece anunciar. Recoge también la figura del cuervo como emblema de soledad, del individuo que ha elegido el asilamiento voluntario para vivir en un plano superior. Entra de lleno en la corriente iconográfica y simbólica del

²⁵⁸ Sin querer desviarnos ni de nuestra línea crítica ni de nuestro propósito, queremos sin embargo anotar que en otras culturas y otras sociedades, el cuervo simboliza valores positivos, como en China, donde se le considera representación de la fraternidad familiar; en Japón, representa el amor en la familia y en los pueblos del Africa negra es un espíritu guía y protector.

²⁵⁹ En los textos románticos aparece frecuentemente el cuervo como emblema de la muerte, planeando sobre los cadáveres.

anticlericalismo del XIX francés, que dejó al cuervo como paradigma emblemático del "parti prêtre", del oscurantismo clerical. En el origen de esta aproximación está la semejanza cromática de la sotana y la pluma del cuervo; luego el fundamento analógico vuelve a ser el color. Hemos escogido una cita que ya hemos empleado, pero que retomamos dada su complejidad simbólica y retórica:

On n'est plus chez soi, (...). Je ne puis lever les yeux, maintenant, sans apercevoir cette soutane... Il est comme les corbeaux, ce gaillard-là. Il a un oeil rond qui semble guetter et attendre quelque chose. Je ne me fie pas à ses grands airs de désintéressement. (C.P., p. 1000)

El marco anecdótico donde tienen lugar estas palabras de Mouret, es la lenta y progresiva invasión de su espacio doméstico por el cura. Estas cinco líneas escasas dan toda la información posible a todos los niveles, si se sabe interpretar. Así:

- desde el punto de vista narratológico, la primera frase forma parte del universo proléptico que a lo largo de toda la novela, desde el principio, en su afán por intuir y predecir el conflicto y su lógico posible²⁶⁰, delata una implícita pero constante presencia del narrador;

²⁶⁰ La expulsión de Mouret de su casa.

- desde los instrumentos técnicos de la analogía, resulta triplemente interesante pues reúne en ella la metonimización entre el cura y su sotana, una personificación implícita de ésta última y del ojo que absorbe casi la identidad del sacerdote y una doble comparación que atenúa la carga metafórica;
- desde el aspecto simbólico de la analogía, destacamos el color negro, como fundamento de la aproximación semántica, con toda la negatividad de la que hemos hablado. Asimismo volvemos a encontrar la voluntad de recreación de determinadas partes del cuerpo, especialmente los ojos y la mirada;
- finalmente, dentro del nivel ideológico, escondido bajo el discurso del actante, está la crítica al mundo apariencial de la religión, muy acorde con la doble moral de la época²⁶¹.

Para terminar el repaso al proceso de animalización, anotemos dos últimos casos: el del lobo, símbolo tradicional de astucia, el acecho y carácter sanguinario. El lobo, como el cuervo, está también recreado por determinadas partes de su cuerpo como las orejas, y por alguno de sus hábitos como la soledad, redundando en la idea expresada por la imagen del cuervo.

L'abbé commence à comprendre qu'il à tort de vivre en loup. (C.P., p. 966);

²⁶¹ El juego de la doble moral en el estamento religioso, especialmente en relación con las clases más acomodadas, está magistralmente reflejado por Zola en Pot-Bouille.

La vue du visage du prêtre, attentif, les yeux luisants, les oreilles comme élargies, l'arrêta net. (C.P., p. 934).

Después de repasar brevemente el bestiario zoliano, su recreación analógica en relación a la religión culmina con una apuesta fuerte: el padre Faujas, como encarnación del diablo. Huelga todo comentario ideológico, dada la evidencia de los valores tradicionales de esta figura; sin embargo sí queremos llamar la atención sobre dos aspectos:

- la osadía de tal aproximación por muy analógica que sea, dado el momento histórico en que el libro fue publicado, el Orden Moral;
- la insistente presencia del catalizador cromático, pues al margen de la evidente maldad del cura, es cierto matiz rojizo en su vestimenta, en su mirada, como ya vimos, y en su cara, lo que le acerca al demonio, junto con cierto olor desagradable: ... *sa soutane râpée semblait toute rouge; (...) si lamentable que Marthe, ..., eut une sorte de réserve inquiète, (...).* (C.P., p. 907); *Depuis qu'il était le maître de Plassans, il redevint sale: son chapeau était rouge, (...). La ville fut positivement terrifiée, en voyant le maître qu'elle s'était donné, grandir ainsi démesurément, ..., l'odeur forte, le poil roussi d'un diable.* (C.P., p.p., 1165-66).

Si el otro se ensueña a través de la encarnación de pocos pero constantes catalizadores, lo hace también por su diferenciación. El yo espiritual rechazará cualquier aspecto del otro material impidiendo hasta el más mínimo

contacto, como si la materialidad y el espíritu estuvieran condenados a la separación eterna.

La anecdótica del texto nos muestra magistralmente esta relación inarmónica del yo con el otro, en la tensión actancial entre Marthe y Faujas.

3.3 Ensoñación material del otro: Marthe Mouret

Marthe Mouret, representa en la novela la ensoñación religiosa del otro femenino, que como vimos se quiere diferente, distinta e incompatible del otro masculino.

Al igual que en caso de Faujas, la dinámica espacial de la novela irá condicionando el devenir existencial de este otro condenado de antemano a su fracaso por intentar conquistar la espiritualidad desde la materia.

Antes de la irrupción de la religión en su vida, Marthe adquiriría su plena significación en el régimen material que antes mencionamos: encarnación de los valores domésticos, fecundos, etc... Zola insiste en dejar bien clara la condición de Marthe antes de Faujas, para que su evolución sea más evidente, y con ella toda su carga ideológica. El texto, en sus primeras páginas, bajo el aspecto de una descripción a modo de decorado puramente anecdótico, no hace

sino establecer cósmica y ontológicamente la concepción existencial de Marthe. En pocas líneas tenemos unos de los rasgos más pertinentes de su configuración:

- fecundidad; *Marthe, couvant du regard ses trois enfants, au milieu de cette paix du soir, tirait de longues aiguillées régulières. (C.P., p. 901);
... mes enfants me suffissent. (C.P., p., 971).*
- clausura; *Vous savez bien, mes enfants, que je n'aime pas sortir. Je suis si tranquille, ici. C.P., (p., 901.)*
- materialidad: *Elles (Marthe y su hija Désirée) étaient toutes deux assises, à un bout de l'étroite terrasse (...). (C.P., p. 899);
... il m'aurait fallu une occupation d'esprit que je n'ai pas trouvée...
Mais, à quoi bon? Je me serais peut-être cassé la tête. (C.P., p.971).*

Su dinámica se articulará en función de la deestructuración de esos rasgos definitorios, provocada por la emergencia de la religión.

La clausura doméstica, es recreada tanto para Marthe como para su marido, como imagen de seguridad que ya vimos; pero aún más: tanto para uno como para otro, el espacio cerrado, aislado, caliente en invierno y fresco en verano, fecundo, es el garante de su estabilidad emocional. La razón se dispersa y finalmente se pierde cuando el hombre no tiene un espacio propio, un nido en el que cobijarse

... je me plais chez moi, (...). Je reste chez moi, pour éviter tous ces bruits du dehors, ..., qui me fatiguent. (...). Qu'irais-je chercher au-dehors? (C.P., p.p., 971-972).

Marthe, que por herencia biológica tiene un temperamento nervioso inestable²⁶², será la primera en caer. Y no empleamos la palabra "caer" gratuitamente: si su estabilidad tiene el correspondiente cósmico de la horizontalidad, su desequilibrio participará de la dominante descendente del eje vertical.

La ensoñación del otro femenino "intoxicado" por la religión abunda en uno de los catalizadores más interesantes de Zola: *s'abîmer*.

El abismarse, comienza siempre siendo un lento y agradable descenso, para ir transformándose poco a poco en caída estrepitosa y terrible.

²⁶² *C'est comme moi, dit Marthe, j'entendais dire, quand j'étais petite. "C'est tante Dide tout craché." La pauvre femme est aujourd'hui aux Tulettes; elle n'avais jamais eu la tête bien forte... (p. 970).*

El comienzo del descenso espacial, que curiosamente se corresponde existencialmente a un intento de elevación sobre la materia, empieza cuando Marthe, bajo la dirección de Faujas, se encarga de la organización de la Casa de la Virgen, para acoger a las chiquillas descarriadas, lo que le hace frecuentar la catedral de Saint-Saturnin:²⁶³. A partir de ese momento, como bajo el influjo poderoso del espacio religioso, se desatará en ella un misticismo, recreado en un continuo abismarse en la religión. El descenso para Marthe, hacia las profundidades de su condición, que no es sino subversión de una pretendida elevación hacia la espiritualidad, facilita a Zola la magistral recreación de la dialéctica cósmica que preside el enfretamiento del yo con el otro.

La recreación descendente, el abismarse, se comporta de un modo estable en toda la producción zoliana:

- el verbo *s'abîmer* es sólo empleado en actantes femeninos o feminoides (el caso de l'abbé Mouret, por ejemplo);
- la mayoría de los casos corresponde al campo semántico de una pasión desbordada: amorosa y/o religiosa.
- supone la esencia de la materialidad, pues su afán es perder la consciencia, olvidar la razón en la dulce

²⁶³ *Maintenant elle vivait à Saint-Saturnin* (C.P., p. 1064). La devoción exacerbada parte de una subversión del espacio doméstico: ahora se privatiza un espacio público como la iglesia, haciendo de él un hogar que no es; eso implica el abandono del hogar verdadero, falta gravísima que las heroínas zolianas pagarán con creces.

indolencia del atontamiento espiritual. Se trata en definitiva de un olvidarse de sí mismo y de los conflictos ontológicos, de ahí la frecuencia de términos como *sommeil*, *anéantissement*, *mollesse*, *pâmoison*, etc..

Todo esto tiene un componente placentero, que se corresponde a un estado seminconsciente en el que la razón queda difuminada, abatida.

... cette adoration continue, au fond de laquelle elle aurait voulu s'anéantir, (...). Elle restait néophyte, elle ne descendait que peu à peu dans l'amour (..) ayant le ravissement de ce lent voyage vers des joies qu'elle ignorait. (C.P., p., 1065);

... elle glissait à la dévotion lentement, (...); elle s'y berçait, s'y endormait (C.P., p. 1009).

... demandant à la prière un engourdissement de tout son être. (C.P., p., 1159).

Pero este descenso lento y delicioso, se va transformando en una caída sin freno, dolorosa y cruel. Es entonces, cuando el suave descenso se transforma en precipitación, cuando la analógica cósmica se encarga de disponer en tensión las dos ensoñaciones espaciales del Otro, en una suerte de desgarró existencial. Volvemos a encontrar, el catalizador de la verticalidad ascendente/descendente, inclinándose ahora del lado moral, hacia la dominación/sumisión.

Elle était si profondément *abattue*, (...). (...) Marthe restait immobile et *pâmée*. (C.P., p. 1064);

... comme *opressée* par le regard qu'elle sentait sur elle (...). (...) elle tomba à *genoux* devant lui, (...). (C.P., p. 995);

... elle n'était plus *agenouillée*, elle glissait, ..., à terre. (C.P., p. 1065-64).

Et quand elle devenait inquiète, ..., il la jetait à terre d'un mot, il l'*écrasait* sous la volonté du ciel. (p. 1105).

Vemos como la semántica se emplea estrictamente al servicio de la voluntad analógica e ideológica, quedando fuera de toda duda el absoluto dominio conceptual del lenguaje en Zola, su facilidad para crear discursos paralelos en una combinación admirable de palabras.

Pero, ¿cuál es exactamente la causa del fracaso de Marthe? ¿Porque no puede vivir la religión devotamente como otras tantas? El "pecado" de Marthe, es triple:

- primero, haber querido elevarse de su materialidad y acceder a una espiritualidad sólo reservada al sacerdote;
- segundo, no haber podido desprenderse del amor material -carnal y humano- en su intento de acceder al amor místico -espiritual y divino-.
- un talante natural "neurótico", hipersensible y fantasioso que busca en la devoción la satisfacción que no encuentra en su vida.

Estas tres condiciones provocan en Marthe una subversión del objeto del amor que le costará la vida. Pero, Zola no es tan explícito. El tiempo de la acción del relato en lo que a Marthe se refiere, detenta la misma progresión que en lo referente al tiempo del relato. Zola emplea muchas páginas para ir mostrando la caída de Marthe, permitiéndonos sólo intuir analógicamente las claves del conflicto. Así, poco a poco, el ánimo de Marthe se irá tiñendo de una mezcla de sentimientos que ahondarán en su precipitación hacia la locura: amor, religión, neurosis. Estos tres grandes temas, de relevancia analógica y narratológica, desarrollarán todo un campo semántico de referencia.

Así, el amor, dentro de la tópica literaria más conocida, vendrá significado por el catalizador del calor, en sus más variados grados:

Il y avait en elle une flamme intérieure qui brisait sa taille, lui brisait la peau, lui meurtrissait les yeux. (C.P., p. 1075);

(Marthe)... venait appuyer son front brûlant contre le bois du confessionnal. (íbid.);

C'était une chaleur en moi, (...). (...) ce désir m'a brûlée (...). (C.P., p. 1173);

... cette paix lourde, ..., semblait de fondre dans la flamme de sa dévotion. (...). Les yeux superbes, ardents et noirs(...). (...) une dépense extraordinaire de vie, ..., l'enveloppait d'une vibration chaude. Il semblait que sa jeunesse oubliée brûlât en elle ,..., avec une splendeur d'incendie. (...) devenant une pure flamme qui se consumait

d'amour. (C.P., p. 1102);

Je sentais des brûlures par tout le corps, (...), j'avais besoin du froid pour me calmer. (C.P., p., 1175)²⁶⁴.

El empleo del campo semántico del calor-fuego para significar una pasión, no presenta demasiado interés dada su frecuentísima utilización en todos los tiempos; sin embargo aquí es más interesante, porque permitiendo, a modo de intermediario, la adopción de la tópica literaria del amor profano al amor divino, nos encontramos ante una aproximación a la literatura mística, cuanto menos sorprendente en un escritor como Zola²⁶⁵.

²⁶⁴ El fuego es el elemento de la cosmogonía zoliana más versátil en esta novela: su múltiple ensoñación, lo transforma en cólera, en pasión amorosa o en elemento purificador.

²⁶⁵ Los contactos de Zola con la literatura mística, obedecieron según parece, a motivos puramente bibliográficos, y le pusieron en contacto con la mística germánica del siglo XV

- especialmente Tomás de Kempis- encargada de canalizar la doble vertiente de la mística medieval, la racional de Santo Tomás y la puramente mística encarnada en la escuela franciscana. Es esta última, caracterizada por el predominio del sentimiento amoroso, la que pudo influir más en Zola no sólo para la redacción de esta novela, sino más especialmente para *La Faute*.

Lo que sí es cierto es que, partiendo de una necesidad documental, Zola pudo interesarse por el ideal de los místicos, ontológicamente muy próximo al suyo. En general, los escritores místicos llevan a cabo una perfecta síntesis de los modos de ser del Yo desde la perspectiva religiosa, los mismos modos que aparecen en irreconciliable dualismo durante gran parte de las obras zolainas. Los autores místicos en palabras de J.L. Alborg consiguen ... la característica fusión (...) entre la más elevada, íntima y delicada vida espiritual, y la dinámica vida de acción; entre las cosas de Dios y las de la tierra; entre el éxtasis sobrenatural y el cuidado cotidiano. (Alborg, J.L., Historia de la literatura española, Madrid, Gredos, 1970, tomo I, p. 897).

Los actantes de Zola, inmersos en unos conflictos

Igualmente interesante nos parece el empleo de referencias sensoriales para significar un amor -en principio espiritual-, en un intento de materializar el espíritu.

Pero como ya hemos dicho, es un amor subvertido, no sólo por equivocar su objeto sino por divinizarlo siguiendo la vía de una mística pervertida en su afán de elevación²⁶⁶.

Sa voix,..., n'était plus qu'un murmure de prière ardente. "Qui me donnera des ailes pour voler vers vous? Mon âme éloignée de vous, impatiente d'être remplie de vous, languit sans vous, vous souhaite avec ardeur, et soupire après vous, ô mon Dieu, ô mon unique bien, ma consolation, ma douceur, mon trésor, mon bonheur et ma vie, mon Dieu et mon tout... (C.P., p. 1104).

La extremada riqueza analógica de esta cita, fuerza a su comentario explícito, aún a riesgo de perder un poco el hilo de nuestra deducción.

existenciales y religiosos -Angélique, Serge, Marthe...- no logran esa reunión del Ser que les daría la plenitud tan ansiada. Quizá no sean sino el reflejo de los mismos conflictos padecidos por su autor, y recreados a modo de exorcismo en la mayor parte de su gran producción novelística.

²⁶⁶ La palabra *Mística* estrictamente sólo deberá aplicarse para designar las relaciones,..., por las cuales eleva Dios a la criatura sobre las limitaciones de su naturaleza, y la hace conocer un mundo superior (...). (Hatzfeld, H., Estudios literarios sobre la mística española, Madrid, 1955, p. 13). Huelga llamar la atención sobre la insistencia en el campo de la elevación, tan extraordinariamente recreado por Zola. Esta breve pero acertada definición que toma de Donald Attwater en A Catholic Dictionary, resume en ella el conflicto de Marthe: un Yo que quisiera elevarse por encima de su naturaleza limitada y frustrante, con la esperanza de conocer algo diferente, mejor, superior. El desengaño de una vana esperanza será lo que precipite su destrucción.

En este párrafo se puede ver la genialidad de Zola para aunar bajo una misma intención, poética, morfología y analogía. Así, un hombre aparentemente ajeno a la religión ha sabido extraer parte de los recursos estilísticos de la poesía mística -como son la reiteración de vocablos, el lenguaje emocional o la superabundancia de los sustantivos y vocativos- con aspectos analógicos como la personificación del alma, el empleo de frecuentes metáforas para expresar los estados inefables del espíritu, etc...

Como complemento a lo anterior, observamos el empleo analógico del fuego y su efecto -el calor- (*prière ardente, avec ardeur*) como significación de una pasión, generalmente no correspondida, que como vimos pertenece a toda la tónica de literatura amorosa anterior.

Refrendando la ensoñación cósmica de la religión en Zola, volvemos a encontrar alusiones a la verticalidad ascendente de tradición igualmente mística, que queda sin embargo sin efecto: no es un alma que se eleva, sino que desea elevarse.

Y dentro ya de la obviedad, la interacción de los regímenes material y espiritual en el objeto del amor; pues tal objeto pasa de ser Dios a ser un sacerdote -humanización- y siendo sacerdote adquiere rasgos divinos: es destinatarios de una oración, y responde a advocaciones como *ô mon Dieu*²⁶⁷.

²⁶⁷ El empleo de la mayúscula en este pero no en todos los casos, hace que el campo de referencia sea el de la religión católica en toda su ortodoxia. Es evidente que hacer

Sólo al final de la novela Marthe reconoce la verdadera naturaleza de su amor, y es entonces cuando, movida por el despecho de una mujer despreciada, recupera la poca cordura que le quedaba.

Écoutez Ovide, ..., je vous aime, (...). Je vous ai aimé, Ovide, le jour où vous êtes entré ici. (...). C'est à l'homme que je m'adresse, ce n'est pas au prêtre. (C.P., p. 1176).

Porque, lo que desata la locura en Marthe, no es tanto la religión, la mística, como su perversión, su empleo como cauce erróneo de una insatisfacción personal. Marthe pierde la razón al perder su casa y al desnaturalizar el sentimiento religioso, provocado conscientemente por Faujas. De ahí que la mística en la novela se tiña no sólo de los atributos del amor sino también de la locura, como enfermedad biológica.

... une face nerveusement amincie, pâle d'une émotion extraordinarie. (C.P., p., 1079);

C'était comme un mal grandissant, un affollement de l'être entier, gagnant de proche en proche le cerveau et le coeur. (C.P., p. 1075)²⁶⁸.

del ser amado un dios, no es lo mismo que convertirlo en Dios. El grado de perversión del sentimiento amoroso es mucho mayor en el segundo caso y da pie a un comportamiento cuanto menos "extraño".

²⁶⁸ La neurosis empezó a ser descubierta a mediados del XIX. Curiosamente fue la neurosis femenina la que más atrajo a los escritores y especialmente la neurosis religiosizante. Zola se documentó en obras contemporáneas como La Psychologie morbide del doctor Moreau que data de 1859, La Folie lucide, del doctor Trélat de 1861 o "Les Aliénés a Paris" artículo de Maxime Ducamp aparecido en La Revue des Deux Mondes en 1872.

El último paso de la evolución de Marthe, lleva consigo el sello de la rebelión. La rebelión de un ser al que se le prometió un mundo espiritual que ahora se le niega; rebelión de un ser que no ha alcanzado la plenitud deseada; rebelión de una amante no correspondida, rebelión de una mujer despojada de todo lo que le confería identidad: su casa, su marido, sus hijos, su paz.

Los catalizadores psicosensores se ponen al servicio de la dinámica del actante, optando por significaciones contrarias a las anteriores. Así, Marthe intenta, aunque en vano, elevarse, sino ya hacia unas alturas espirituales imposibles, sí hacia su condición perdida en un intento de sobreponerse a la dominación de la religión de Faujas, de remontar su caída.

Mais le prêtre, ..., refusait de l'entendre, tant qu'elle ne serait point à genoux, humilié, inerte ainsi qu'un cadavre. Elle l'écoutait debout, soulevée par une révolte de tout son corps. (C.P., p. 1170).

Si la ensoñación cósmica de Marthe combinaba el descenso y el fuego, su retorno hacia el pasado feliz combina la verticalidad ascendente con el frío, propio de la muerte de cualquier pasión.

Maintenant elle grelottait à Saint-Saturnin, dans cette ombre froide où elle avait goûté des approches si pleines d'ardentes délices; ... les fumées blanches de l'encens ne l'assoupissaient plus au milieu d'un rêve mystique; les

chapelles flambantes, les saints ciboires rayonnant comme des astres, les chasubles d'or... pâlissaient, se noyaient,... Alors, ainsi qu'une damnée, brûlée des feux du paradis, (...), comme blessée de la froideur muette des voûtes, Marthe quittait l'église. (C.P., p. 1169)

Je sentais des brûlures par tout le corps,..., j'avais besoin du froid,..., pour me calmer. (C.P., p. 1175).

La bisagra que articula la progresión -¿regresión?- de Marthe , y que analógicamente queda reflejada por la versatilidad en la ensoñación de la materia, ideológicamente nos reenvía al marco socio-histórico. Marthe, es una puesta en abismo de las gentes seducidas por la ola de misticismo y neo-cristianismo que invadió Francia, a finales del XIX. No queremos incidir de nuevo sobre este aspecto, ampliamente detallado en capítulos anteriores, sí queremos precisar que:

- el movimiento epistemológico que hizo a la sociedad zambullirse en la ciencia en busca de respuestas a mediados de siglo, para abandonarla al poco tiempo, insatisfecha, corriendo hacia el otro extremo, el místico, en busca de las mismas soluciones, queda reflejado textualmente en numerosos actantes:

- . Clotilde - Le docteur Pascal- que a pesar de no encontrar las respuestas en la religión, supo sobrevivir a tal desconcierto existencial;
- . Lazare, La Joie de Vivre, que deambuló de la ciencia a la religión sin poder remontar un pesimismo que le dominaba;
- . Pauline, en la misma novela, que como Clotilde, supo

hacerse una religión nueva, por encima de las palabras vacuas del catecismo;

los campesinos de Rognes -La Terre- para los que la religión, desprovista de todo significado, quedó en simple ritual, etc..

Y Marthe Mouret, pobre criatura material con aspiraciones espirituales, que puso su esperanza en el universo de las ideas religiosas para darse cuenta -demasiado tarde- de que sólo eran palabras.

Votre ciel est fermé. Vous m'avez menée jusque là pour me heurter contre ce mur. (...). Il y a une autre chose, n'est-ce pas? (...). Il y a une autre chose, dites-moi qu'il y a autre chose. (C.P., p. 1173).

Y para dejar sentenciada la vida ascensional de Marthe, una frase magistralmente construida donde se combinan a la perfección la ideología de la frustración con la ensoñación de la materia correspondiente:

Il n'y a rien, il n'y a rien! (...). Vous m'avez promis le ciel, en bas, sur la terrasse, par ces soirées pleines d'étoiles (...). (C.P., p. 1173).

El movimiento analógico de la cita es vertiginoso, favoreciendo la antítesis y la ironía. La primera frase, es la encargada del contenido nihilista, que la pobre Marthe no podrá superar; la segunda es una perfecta recreación cósmica de la religión desde el yo: la tensión es tan fuerte entre *le ciel, en bas, terrasse, étoiles*, es tan evidente el ritmo quebrado ascendente-descendente, que incluso una lectura despreocupada debe apreciarlo. La ensoñación de la materia,

nos desvela del modo más bello, los conflictos del yo

El último movimiento de Marthe, es la recuperación del pasado revivido en sus hijos, en su marido y sobre todo en su espacio.

J'entends rentrer dans mon coin, retrouver ma vie calme. Je mettrai tout le monde à la porte, j'arrangerai la maison, je raccomoderai le linge à ma place accoutumée, sur la terrasse... (...). Et je veux que Désirée soit à côté de moi, (...). (C.P., p. 1173).

Marthe, inconscientemente centra en la recuperación del espacio doméstico, la recuperación de la razón y del equilibrio. Encontramos de nuevo la imagen del coin, como recreación del nido, espacio primordial y naturalmente benéfico para el yo; de nuevo el sub-espacio de la terraza, que junto con Désirée²⁶⁹ son las representaciones de la vida

²⁶⁹ Désirée, que veremos más detalladamente en La Faute de l'abbé Mouret, tiene un alcance simbólico más importante de lo que parece a primera vista. Su retraso mental, su afición por los animales y las plantas, su gusto por jugar en la tierra y el barro del jardín, hacen de ella, la encarnación de los valores más materiales, naturales, más lejanos a la dimensión espiritual. Esta carga analógica se hace más significativa por oposición a la Marthe en plena efervescencia mística: *Elle (Désirée) poussait comme une forte plante, (...). elle s'était emparée de tout un carré du jardin; elle bêchait, plantait des légumes, arrosait. (...). Puis elle avait voulu avoir des poules, (...). A ces jeux dans la terre, au milieu des bêtes, elle se salissait terriblement. (...).*

Marthe finit par avoir une sorte de dégoût. Lorsqu'elle revenait de la messe, gardant dans ses cheveux les vagues parfums de l'église, elle était choquée de l'odeur puissante de terre que sa fille portait sur elle. Elle la renvoyait au jardin, (...). elle ne pouvait la tolérer à côté d'elle (...). (C.P., p.p., 1079-80).

Se trata de una nueva ilustración a través de los catalizadores psicosensoriales, del dualismo ontológico del Yo. A la recreación cósmica en el eje vertical, a la

material que ahora añora como refugio.

b.1.3. Semiología de la ensoñación religiosa del otro

Después de lo visto hasta ahora es fácil concluir que la relación yo-otro es ensoñada desde el prisma religioso como conflictiva y deseada como armónica. La religión extrema la tensión entre el principio material y el espiritual, al fundamentarla en una sexualidad incompatible.

Nos hallamos inmersos de lleno en la arqueología mítica del autor, que reúne desde la actualización de la más antigua tradición judeo-cristiana hasta la época victoriana que le tocó vivir. Ni una ni otra favorecieron la vivencia armónica del otro.

La mayor parte de la obra zoliana se enmarca dentro de la tradición religiosa que hace del hombre el principio espiritual, altamente valorado, y de la mujer el principio material.

Como en la Biblia, en el universo zoliano, es la mujer la responsable de la caída del hombre y esa caída tiene un contenido altamente sexual. (Tante Dide comete la falta de enamorarse del furtivo Macquart y tener dos hijos bastardos). No es gratuito el empleo del término "caída", pues la mujer,

recreación en los efectos de elementos primarios como el fuego, se suma ahora, la ensoñación sensorial del olor, muy redundante en Zola. El *vague parfum*, más delicado, sutil y etéreo se opone a la *odeur puissante*, más fuerte, penetrante y material.

con el poder que le da su sexualidad, impide al hombre elevarse espiritualmente, y lo arrastra al agujero de la materia. Nos encontramos ante una moralización del tema de la "caída", heredera directa de la interpretación desde la moral sexual que del pecado hace la doctrina católica. La "chute" viene siempre simbolizada por la carne, la materia, cuya imagen esencial es sin duda el vientre, en su doble acepción, sexual y digestiva. Obviamente, nos encontramos ante el primero de los casos, aunque los dos están ampliamente ilustrados en la serie²⁷⁰.

A partir de aquí se va estructurando toda una moral sexual respecto al otro influida posiblemente por la corriente ascético-pesimista del orfismo y el platonismo. A esto además hay que sumar la fobia sexual de gnósticos y maniqueos heredada por la Iglesia a través de San Agustín.

Como vemos, la infraestructura psicosensores, nos remite a profundidades míticas, a una herencia antropológica demasiado pesada para deshacerse de ella a la ligera. Por esto, en todas las novelas de la serie, se pone de manifiesto analógica e ideológicamente esta dialéctica irreductible.

La ensoñación religiosa del otro no hace sino tensar más la cuerda en esa relación, separando al hombre de la mujer, como quien divide el yo en sus principio espiritual y

²⁷⁰ Quizá las novelas más emblemáticas en lo que a la doble semiología del vientre se refiere sean Le Ventre de Paris y Nana.

carnal²⁷¹. La Conquête de Plassans es desde esta perspectiva, la conquista imposible de una relación plena con el otro. La relación del matrimonio Mouret, aunque tranquila y cómoda, carece absolutamente de dimensión espiritual, adormecida en la bonanza económica pequeño burguesa (*Avant votre venue j'étais sans âme* (C.P., p. 1172) dice Marthe a Faujas); la relación de Marthe con Faujas, despierta las inquietudes del espíritu pero anula la materia: ni una ni otra son posibles.

La recreación analógica de la materia, no hace sino redundar en esta dirección. La tensión espacial entre Faujas y Marthe, es la ensoñación material de un conflicto ontológico.

Elle,..., exigeait d'entrer plus avant, dans ... le néant parfait du bonheur divin. Et c'était en elle une angoisse mortelle d'être comme murée au fond de sa chair, de ne pouvoir se hausser à ce seuil de lumière,..., toujours plus haut. (C.P., p. 1169).

La elevación a la que Marthe aspira consiste en el abandono de su condición material y la sublimación de su espíritu, frecuentemente designado como "la nada", no sin ironía por parte de Zola. De ahí que exista un componente masoquista en la religión, dedicado a la tortura del cuerpo,

²⁷¹ La figura del cura distanciando a los dos esposos es frecuente en Les Rougon-Macquart:

- Faujas entre Marthe y François;
- Archangias, entre Albine y Serge;
- El capuchino entre Clotilde y Pascal

a su aniquilamiento, a la muerte de los sentidos²⁷²

Marthe n'avait point encore éprouvé là un tel abandon d'elle même. (...). (...) elle sentait son être se fondre et mourir. (C.P., p., 994);

...Marthe gisait haletante, ..., la peau saignante d'écorchures, bleuie de coups. (C.P., p., 1109).

Obviamente se trata de una ensoñación altamente negativa del cuerpo y la materia, cuya destrucción y sometimiento es preciso para la ascésis del espíritu. Es curioso y admirable el juego que mantiene Zola dentro de esta dialéctica: del mismo modo que Marthe, en plena época mística no tolera ni siquiera el olor de Désirée, a tierra húmeda, a plantas a animales de corral, del mismo modo digo, Zola nos presenta a un Faujas, intolerable al olor y al contacto no ya de la mujer, sino de los efectos personales de ésta: *Non, usez-les mère. Ce sont de mouchoirs de femme. Ils ont une odeur qui m'est insupportable. (C.P., p., 1105).*

La mujer pues, principio generador de la materia se ensueña desde esta perspectiva como problemática dada su estrecha relación con la carne: su ascésis es mucho más difícil que la del hombre, por no decir imposible, y la mayoría de las veces se interpone en el camino de éste como una traba en su elevación espiritual.

²⁷² Lo mismo encontraremos en La Faute de l'abbé Mouret y en Le Rêve.

L'abbé avait un mépris d'homme et de prêtre pour la femme; il l'écartait, ainsi qu'un obstacle honteux, indigne des forts. (C.P., p. 969)²⁷³.

Pero ese obstáculo, entraña cierto peligro, supone un riesgo que eleva a la mujer y casi por metonimia a la materia, al rango de enemigo, y de enemigo temible. La diferencia entre una visión moral -Faujas- y otra política -Félicité- radica en la actitud mantenida frente a esta situación. Mientras Félicité, que a todos los efectos juega papeles masculinos, aconseja ganarse el favor de las mujeres con diplomacia y refinamiento -*Retenez bien ceci, plaisez aux femmes, si vous voulez que Plassans soit à vous*. (C.P., p. 961)- Faujas opta por el desprecio, la crueldad y la lucha frente a frente. Esto es lo que determinará su muerte.

...il,..., *laissa tomber sur elle tout son mépris de la femme*. "Ah! misérable chair! dit-il. (...). Oui, c'est l'éternelle lutte du mal contre les volontés fortes. Vous êtes la tentation d'en bas, la lâcheté, la chute finale. Le prêtre n'a pas d'autre adversaire que vous, et l'on devait vous chasser des églises, comme impures et maudites. (...). Retirez-vous, allez-vous-en, vous êtes Satan! (C.P., p. 1176).

Esta cita resume todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora. Supone:

²⁷³ Llamamos la atención sobre el hecho de que tal juicio moral no esté en boca de un actante, sino que es producto de la moral todopoderosa del narrador.

- la síntesis del dualismo ontológico: *Ah, misérable chair!. l'éternelle lutte...*
- la recreación más que hábil de los principales catalizadores zolianos del tema de la "caída": *la tentation d'en bas, la chute finale...*
- la plasmación de toda la doctrina religiosa judeo-cristiana respecto a la mujer: *la tentation, impures et maudites, vous êtes Satan...*

Aunque no tenga cabida en esta novela si creemos pertinente llegar un poco más lejos, en una suerte de avance que quite pesimismo a la trayectoria existencial de los actantes de Zola.

b.2 Ensoñación religiosa del yo

Como hemos venido viendo, la religión estructura las posibles ensoñaciones que el yo lleva a cabo sobre el cosmos y sobre el otro. No resulta sorprendente a estas alturas, que la encontremos también en la ensoñación del propio yo.

Partimos de la base ontológica que preside la mayor parte de la producción zoliana hasta sus serie finales:

la ensoñación dialéctica de los modos del yo, el espiritual y el material, y su -en aquel momento- imposible y utópica conciliación.

Esta dialéctica se hace tanto más tensa cuanto que la religión ensueña el yo ante todo como espíritu, trasladado en el texto al eje vertical: cabeza, mirada, dominio de las posturas erguidas y sobre todo, sexualidad masculina, o mejor, a-sexualidad, recordemos la androginia de Surin y de Serge o la castidad forzada de Faujas.

Les hommes chastes sont les seuls forts. (C.P., p. 1079), pues la sexualidad es un aspecto determinante en la dialéctica del Yo, vinculada desde esta perspectiva al pecado, la mancha, la impureza.

En cualquier caso, y sin querer inclinarnos hacia presupuestos psicocríticos, es evidente que la religión juega un papel sublimador en lo que al yo como materia se refiere, que es anulado o reconvertido en sus apetitos corporales y en su sexualidad. El texto es muy explícito en ejemplos de frugalidad, abstinencia y desinterés que por todo lo material expresaba Faujas, siendo su madre y el resto de las mujeres las encargadas de tal menester.

La religión, o más bien el sentimiento religioso, es claramente la fuerza impulsora de la catálisis temática del héroe en esta novela. Pero aún es más; al articular y definir la relación del Yo con el Otro, articula y define la relación del Yo consigo mismo, determina un doble conflicto:

- . uno, de orden existencial, fruto de la disociación deseada entre el espíritu, digno de la religión y la materia, indigna de tal sentimiento;

- . dos, de orden sexual, confundiendo devociones y sentimientos amorosos y castrando o volviendo ambigua la sexualidad.

El primero de estos conflictos, nos permite centrarnos casi exclusivamente en el yo de la mujer, pues las dudas de fe y la tensión cuerpo-espíritu sólo aparecerán en los hombres (sacerdotes) de series posteriores. La religión puede romper el yo de la mujer, como en el caso de Marthe, puede transformarse en el preludio de esa nueva religión de Les Trois Villes, o puede chocar con la impermeabilidad de la indiferencia. En virtud de los diferentes modos que tiene el Yo femenino de vivir la religión podemos establecer la clasificación siguiente:

- las fanáticas y místicas, producto de la educación tradicional y de la evolución cultural de finales de siglo (ver parte histórica), que viven la religión de un modo absoluto, enfermizo e intransigente: Marthe, Félicité, Martine, Angélique...
- las indiferentes, generalmente nacidas en las zonas rurales o urbanas de marcada irreligiosidad (ver parte histórica): Nana, Françoise, Séverine, Gervaise...
- las que profesan una especie de religión natural, germen de la religión renovada del mundo futuro: Clotilde, Pauline, Caroline...

El segundo conflicto que genera la religión en el yo, y que corresponde a la "difuminación" y ambigüedad sexual, nos

lleva al espinoso tema de la sexualidad de los curas. Lejos de la moda literaria del cura lúbrico y vicioso tan frecuente en el naturalismo, Zola profundiza más, ofreciéndonos una visión moral del conflicto sexual para los religiosos.

Los primeros esbozos de La conquête de Plassans nos muestran a un Faujas (llamado entonces Bonnard) que esconde bajo su aparente rectitud un temperamento agresivo, dominante y de alto contenido sexual. De este modo la relación con la mujer combinaba cierto entendimiento sexual -aunque pervertido- con la disparidad espiritual.

Un fort tempérament, ..., qui contient ses appétits sous un caractère. (...) Il devient l'amant de la femme brutalement, bêtement (...). ²⁷⁴.

La sexualidad del sacerdote provoca otro tipo de conflicto general, más convencional²⁷⁵. El cambio en el comportamiento sexual de Faujas, determina en gran parte la densidad de un nuevo conflicto de alcance ontológico, moral y espiritual.

Faire de Faujas un chaste, dice Zola en sus notas preparatorias. Faujas, como el resto de los curas zolianos -excepto l'abbé Mouret- no sufren intensamente el dualismo de un yo desgarrado entre la carne y el espíritu. Faujas sólo vive para ver colmadas sus ambiciones de poder, y no sólo

²⁷⁴ cfr. Estudio de La Conquête de Plassans, p. 1649

²⁷⁵ El típico triángulo amoroso, en el que el amante y la esposa se quieren deshacer del marido.

religioso. Faujas es un sacerdote que no hace profesión de fe, que no reflexiona sobre la moral cristiana, es un sacerdote que se sirve de la religión para acceder a otras esferas. Del mismo modo, es un hombre sin serlo, al someter su sexualidad a una latencia eterna. Volvemos a la idea de la carne como impedimento, obstáculo al espíritu:

. Quizá sea por esa "muerte" de la carne, por lo que Faujas es presentado muy a menudo como un ser aparte, ajeno a los hábitos y modos del resto de los hombres.

... ces diables de prêtres ne peuvent rien faire de la même façon que les autres hommes: (...) la façon dont l'abbé buvait, dont il parlait aux femmes, dont il tenait les genoux écartés (...). (C.P., p. 973).

Y desde luego, es esa muerte de la materia del yo la que favorece la ambigüedad sexual, que roza muy a menudo la androginia en sacerdotes como el padre Surin o seminaristas como Serge.

L'abbé Surin, rose comme une fille, s'essuyait délicatement le front (...). Il rejetait ses cheveux blonds derrière les oreilles, les yeux luisants, la taille souple, se servant de la raquette comme d'un éventail. (C.P., p. 1052);

L'abbé Surin, les cheveux au vent, les manches de la soutane retroussées, montrant ses poignets blancs et minces comme ceux d'une femme. (C.P., p., 1056).

Il (Serge) ressemblait à une jeune fille dans ses linges blancs. (C.P., p. 1040).

El carácter ascético de Faujas insiste sobre su alejamiento de la materia, cadena que le impide volar. Pero como muy a su pesar no puede prescindir de un cuerpo al que debe prestar atención. Es su madre esencialmente, la que realiza para él actividades tan espiritualmente perversas como la comida, el vestirse, el aseo, etc...

Quant à l'abbé Faujas, il restait indifférent aux soins tendres dont il était l'objet; très frugal, mangeant vite, l'esprit occupé ailleurs, (...). (...) il ne goûtait dans la salle à manger du rez-de chaussée, que la joie d'être débarrassé des soucis de la vie matérielle. (C.P., p. 1086).

Il campait toujours en soldat ..., ne s'accordant aucun bien-être, se fâchant quand on voulait le gâter. (...) il redevint sale (...): sa soutane repreisée chaque matin par sa mère, ressemblait à la loque lamentable (...) dans les premiers temps. (C.P., p. 1165).

La vertiente material del yo es aquella vinculada con la tierra y por ende con la horizontalidad. El cuerpo es recreado en sus más amplias manifestaciones, casi todas ellas con el sello implícito de la pasión: rubores, latidos del corazón, lágrimas, dominante postural sentada, de rodillas o

postrada, al tiempo que se reflejan también los apetitos corporales: sexo, función alimenticia, sueño, etc... y casi todos los sentidos de la percepción (vista y olfato especialmente).

A lo largo de la anecdótica del texto, sólo en un caso podemos observar la reunión de estas dimensiones tan distantes: en Marthe. Marthe, que empieza perteneciendo, como casi todas las mujeres, a la tierra y la materia, excepción hecha de Félicité²⁷⁶, hacia mitad de la novela se va convirtiendo al régimen espiritual, abandonando los elementos propios de la materia: su casa, sus hijos, su marido. Pero el problema se plantea cuando no todos los factores del Yo corporal se abandonan; Marthe, como vimos, lleva el amor físico escondido bajo la devoción espiritual, su condición material la arrastra hacia abajo impidiendo la total elevación de su yo espiritual. Puesto que el espíritu no sacia su sed, Marthe quiere volver, aunque infructuosamente a su antigua vida de placidez adormecida en la materia. La utópica reconciliación de los dos modos del ser sólo es concebida, en aquellos momentos, dentro de la ruptura del yo material -enfermedad somática- y espiritual -neurosis-. El ejemplo de este intento de armonización fallida, encuentra su explicación en la semiología de la ensoñación religiosa del yo.

²⁷⁶ ...elle le chapitrait (Faujas) d'importance, tenait son grand corps plié devant elle sur une chaise basse (...). "C'est moi qui porte la soutane, lui disait-elle parfois en souriant (...). (C.P., 1141). -

2.1.3 ENSOÑACIÓN CÓSMICA DE LA RELIGIÓN

En La Conquête de Plassans, la religión se desdobra en infinidad de perspectivas y enfoques críticos, de modo que cualquier investigador puede muy bien ver satisfechas sus aspiraciones. Para un miembro de la sociocrítica, nos encontramos ante la convergencia de dos tiempos históricos - el Segundo Imperio y el Orden Moral de la III^a República- recreados en función de la constante religiosa que en ambas épocas fue el acercamiento clerical a un poder político, en teoría opuesto a la religión católica, como quedó bien claro en nuestra introducción.

Para un miembro de la psicocrítica, se trata de un estudio de las neurosis místicas padecidas por las mujeres, principales víctimas de las alucinaciones de un sentimiento religioso ambiguo.

Para un mitocrítico se trata esencialmente de la "quête" de un héroe del régimen diurno, representado por un cura.

Para nosotros, reuniendo parte de lo que acabamos de decir, la novela se genera como un modo que tiene el yo de ensoñar la religión; se trata de una ensoñación cósmica de la religión, como fuerza actancial y naturaleza del héroe, o lo que es lo mismo como una recreación del cosmos, especialmente de la coordenada espacial, en función de la religión, en su aspecto ortodoxo doctrinal pero también mítico.

En Zola como en ningún otro escritor, resulta interesantísima la aplicación de las ideas de Bachelard al análisis de la recreación del universo material, y espacial en concreto, pues prestan una ayuda indispensable para extraer conclusiones de orden topológico altamente significativas desde el punto de vista temático. En nuestra aproximación a La conquête de Plassans hemos tenido esto muy en cuenta, tanto más cuanto que nuestra interpretación ha girado en gran parte sobre la recreación cósmica del universo, esencialmente en su coordenada espacial.

Protagonista absoluta del texto, la religión invade todos los niveles en los que éste se estructura, aunque con mayor inflexión en unos que en otros. Siguiendo nuestro proceder crítico, hemos descubierto cómo la religión organiza la sinfonía textual, no como respuesta a una realidad histórica, sino como una recreación analógica de la materia y el Cosmos.

a.1 Subversión del espacio naturalista

Hemos podido ver en nuestras anteriores reflexiones sobre el naturalismo la importancia que la coordenada espacial tiene para los herederos de Balzac y de Taine, dentro de su aprehensión del cosmos.

El espacio naturalista, en su versión más ortodoxa ejercía una fortísima influencia sobre el actante, denominada

determinismo, tal era su capacidad de condicionamiento; se trataba de una ilustración más de la "teoría del medio" enunciada por Taine.

Balzac, sin percatarse mucho de lo que suponía su gesto, comenzó a subvertir la dominante mimética en el espacio y a emplearlo analógicamente, como metonimia/metáfora de los que lo habitaban. Zola, sin querer reconocerlo, lleva tal ejercicio a niveles de gran maestría y notable belleza poética. Pero, como tendremos ocasión de probar, en Zola aparece subvertida esa relación metonímica espacio-actante, o al menos aparece recreada en una doble dirección: la ya mencionada dirección del determinismo naturalista, y otra, de inconfundibles resonancias románticas, indelebles muy a su pesar, en la conciencia naturalista del autor. Se trata de la influencia que el actante ejerce sobre un espacio aparentemente neutro que comienza a cobrar sentido al recibir todo el caudal de impresiones, sensaciones, sentimientos y actitudes de aquellos que lo habitan. Así, las habitaciones que ocupan Faujas y su madre, pasan de ser un espacio vacío destinado a guardar los frutos del jardín a ser ... *un grand confessionnal, avec son terrible christ noir...* (C.P., p.935), porque *La pièce était comme ce diable d'homme, muette, froide, polie, impénétrable.* (C.P., p.p., 926-27).

Es una ilustración concreta de la ambivalencia direccional del imaginario del autor, compuesto por un trayecto que va desde la realidad pretextual que sufre las

modificaciones pulsionales del yo, y otro sentido recíproco en el que las pulsiones de la subjetividad encuentran acomodo en la realidad objetiva. Es sin duda un ejemplo más de las derivas que presenta el naturalismo zoliano.

Un descriptivo de los elementos que configuran la coordenada espacial en Zola, nos muestra una doble clasificación:

- **macro-espacios:**

esencialmente topográficos, sometidos a una determinada jerarquización, dispuestos en una serie de círculos concéntricos: capital-pueblo-barrio /edificio-casa-tienda/habitación-rincón. Lugares que sirven de punto de referencia, útiles para el marco de la acción, para la localización de una realidad textual que se quisiera calco de la realidad pre-textual. Son la base de la justificada topofilia naturalista, y por tanto soportes de la voluntad mimética de los textos. De ahí la abundancia de topónimos, alusiones geográficas, etc.. que fuercen el reconocimiento, como base mimética del "efecto realista". Sin embargo, ni siquiera ellos escapan a la marea analógica que invade los textos zolianos, como veremos.

- micro-espacios:

espacios anónimos, preferentemente domésticos, cuya funcionalidad además de la mimética en aras de la versomilitud y como soporte espacial de la acción, reside en la estructuración y la recreación analógica de un universo personal del autor. Son esencialmente los espacios de la privacidad, espacios cotidianos, preñados de significaciones que adquieren del desarrollo mismo del texto -sintaxis narrativa y coordinada actancial esencialmente- y de la percepción psico-sensorial del que lo escribe. Esta interpretación diegética del espacio roza frecuentemente el mito, y el mito personal, ofreciendo una visión muy diferente de la que teníamos hasta ahora. Son sin duda los más interesantes para nuestra perspectiva crítica en la presente novela.

El análisis morfológico del espacio revisará su valor mimético, menos interesante para nosotros, reservando la semiología del mismo como lugar de análisis de la analogía espacial, más rica y sorprendente. Porque el espacio en esta novela pierde progresivamente los rasgos que le son propios a todo elemento natural como la espontaneidad o la universalidad, para adoptar valores propios de la subjetividad individual y colectiva, como la particularidad, la relatividad y la significación.

La religión, en sus más diversas manifestaciones, domina toda la novela a través de un instrumento aparentemente ajeno a ella como es el espacio; se trata de una configuración espacial altamente redundante y por tanto de gran significación, que desemboca en una ensoñación mítico-religiosa de fenómenos físicos como el espacio, el color o el olor, en un intento de materializar el hecho espiritual o espiritualizar la materia.

a.2 Morfología del espacio

Lo primero que llama la atención en la configuración espacial que se pretende imbuida de elemento religioso, es la relativa escasez de espacios puramente religiosos, en comparación con la presencia casi obsesiva de la iglesia del padre Mouret en La Faute de l'abbé Mouret. Su explicación la encontraremos al estudiar la semiología espacial; sirva como adelanto, que el carácter religioso del espacio lo imprime un actante especialmente, contagiando al espacio su carácter clerical y que la religión aparece frecuentemente como paradigma de una estado de ser del yo, el espiritual.

Otro aspecto llamativo es la escasez de espacios naturales; son pocos, sólo hay uno, pero de enorme significación.

a.2.1 Macro-espacios:

- Plassans: espacio donde tiene lugar la acción. Es descrito no en función de su extensión, su ubicación, sino en función de su distribución social por barrios.
- Roma: espacio referencial del poder clerical.
- Paris: espacio referencial del poder político.

a.2.2 Micro-espacios:

a.2.2.1 Espacios sociales

. Catedral de Saint-Saturnin:

- sub-espacios (capillas, confesonarios)
- siempre frecuentada por mujeres
- preferencia por la recreación de momentos de baja actividad clerical, como las confesiones al caer la tarde.

. El Salón Verde:

- regentado por Félicité Rougon, sirve de lugar de encuentro de las distintas sociedades de Plassans.
- El gabinete del obispo: es un despacho ajeno curiosamente al carácter religioso del que lo habita. El mobiliario lo hace agobiante, recargado.

- El asilo de Les Tulettes: celda de Mouret
- Casa de acogida de la Virgen: especie de residencia ideada por Faujas, pero llevada a cabo por las señoras distinguidas de Plassans, para las jóvenes descarriadas de la ciudad.
- Círculo de la Juventud: especie de club para la reunión de los jóvenes de la ciudad ideado por Faujas, pero dirigido por los hijos de las familias acomodadas.

a.2.2.2 Espacios privados

- Casa de Rastoil (legitimista)
- Casa de Péqueur des Saulaies (bonapartista)
 - . Situadas a ambos lados de la casa de François Mouret;
 - . sólo se nos describen sus jardines, nunca el interior, todo lo más se hace alguna alusión a las fachadas.
- Casa Mouret:

Interior:

 - planta baja: (salón no utilizado, comedor, cocina, despacho , dormitorios,)
 - escaleras
 - primer piso: (3 habitaciones, grandes e infrautilizadas; ocasionalmente se guardan allí los frutos del jardín. Encaladas y frías. Sus ventanas dan al jardín de la casa y a los de los vecinos.)

- Desván
- Terraza

Exterior: (Jardín, semi-cultivado, parte dedicada a flores, y parte dedicada a huerto. Boj y árboles frutales)

Nuestro estudio se va a centrar en el punto que hemos llamado "micro-espacios" por ser los más significantes en la ensoñación zoliana con referente en el yo del escritor, mientras que los anteriores operan más a un nivel referencial de la Historia. Baste con recordar lo expuesto a modo de introducción de nuestro estudio. No obstante, a pesar de su carácter marcadamente histórico, no escapan totalmente a cierto grado elemental de analogía como podremos ver.

La iglesia, como espacio público, es objeto de múltiples recreaciones, más diegéticas que miméticas, en la serie Les Rougon-Macquart. La iglesia es objeto de una de las recreaciones plásticas y estéticas más notables en las novelas de Zola. Su arquitectura exterior, pero sobre todo su interior, despiertan al pintor que Zola siempre escondió. Por eso, dejaremos para más adelante un estudio de la plástica y la estética religiosas, no sólo en lo que a bellas artes se refiere, sino también a los objetos, gestos, y vestimentas litúrgicos.

a.3 Semiología del espacio

Dado que nuestro interés radica especialmente en la fijación de los elementos espaciales que pudieran tener una referencia en el yo, como lugar de desarrollo del hecho religioso, nos limitaremos al estudio de la casa, lugar privilegiado del yo, y especialmente en la casa más recreada en el texto, la de François Mouret.

En el XIX, las casas de las novelas están lejos de ser puros decorados. En general, y en escritores como Balzac y el mismo Zola, la casa repite, redunda en la personalidad de los que la habitan, de ahí que muchas novelas, como la presente, comiencen por la descripción del espacio doméstico²⁷⁷.

La casa puede ensoñarse simbólicamente como exterioridad, como "cáscara" o como interioridad, "almendra", que es el caso que nos ocupa. En esta ensoñación, la casa zoliana se quiere fortaleza inmersa en una lucha que enfrenta la estabilidad del interior, conocido y dominado, a la inestabilidad del exterior, desconocido y salvaje. Este aspecto que aparece frecuentemente en toda la serie, sólo en las novelas de trasunto religioso, se erige en fuerza actancial que articula el relato; tendremos ocasión de observarlo además de en La Conquête de Plassans, en Le Rêve, y en La Faute de l'abbé Mouret.

²⁷⁷ A esto hay que añadir el hecho del comienzo directo de las novelas de Zola. En todas ellas, la novela se inicia con el tema principal, el actante principal y el espacio principal; rara vez encontraremos comienzos oblicuos.

La casa de Mouret, al inicio de la novela se genera como una interioridad de signo positivo desde el punto de vista analógico, correspondiéndose a un tiempo anterior a la llegada de Faujas y su madre: es un espacio feliz, adormecido por el bienestar burgués que reúne en él todos los atributos del espacio primordial, de la casa primigenia, donde el ser se encuentra naturalmente a gusto. El espacio doméstico aparece como el garante de la sensación de continuidad y con ella de seguridad. Este estado de cosas, apenas si ocupa un capítulo, el primero, de los 23 que tiene la novela, consagrada en su gran mayoría a la descripción de la invasión y la destrucción que la religión opera sobre ese espacio. Las pocas páginas dedicadas al espacio doméstico anterior y feliz, están llenas de catalizadores psicosensores que inciden en este aspecto: calor, luz, sensación de confort, tranquilidad y sosiego, puntos-clave de la ensoñación de la plenitud y la intimidad, que irán siendo destruidos uno por uno. La voluntad de Zola en incidir sobre ello, hace que en pocas páginas las redundancias sean del todo manifiestas.

Le soleil couchant,..., chaud encore, les baignait d'une lumière tranquille. (...). Pas un bruit, au-dehors, ne montait (...). (C.P., p. 899);

Il y eut un silence recueilli, chaud d'une tendresse muette, dans la bonne lumière jaune (...). Marthe, couvant du regard ses trois enfants, au milieu de cette paix du soir, tirait de langues aiguillées régulières. (C.P., p.901);

Le soleil couchant, qui entraît par la fenêtre, rendait toutes gaies les assiettes de porcelaine, les timbales des enfants, la nappe blanche. La pièce était tiède, recueillie, avec l'enfoncement verdâtre du jardin. (C.P., p. 905)²⁷⁸.

Tal aglomeración de modalizadores del discurso, resulta cuanto menos sorprendente en una descripción pretendidamente naturalista.

Nunca más, en todo el libro, volveremos a encontrar esta ensoñación del espacio familiar, en el que todos los elementos se conjugan para incidir en la idea de estabilidad y paz. Mencionaremos aquí, aunque volvamos sobre ello más detenidamente, la casi obsesión -plástica y analógica- de Zola por los momentos crepusculares y la luz que desprenden. La tibieza del sol poniente y su luz tenue son empleados, aún a costa de forzar la verosimilitud temporal, como marco pictórico idóneo a situaciones "especiales". Aquí nos arriesgamos a llevar un poco más allá la ensoñación cósmica: la caída del día da paso a la llegada de la noche; de la luz pasamos a las sombras; de la vida a la muerte. O si no, leamos la última frase del capítulo.

Comme Marthe, calmée par cette paix, ôtait en souriant le couvercle de la soupière, un bruit se fit dans le corridor. Rose, effarée, accourut, en balbutiant: "M. l'abbé Faujas est là." (C.P., p. 905),

²⁷⁸ Términos como *recueillie*, *tiède*, o *couvant*, no hacen sino estructurar semánticamente la metáfora del nido que antes mencionamos.

La calma, la paz, la reunión entorno al alimento, el silencio, la luz del día, se ven súbitamente interrumpidos por la llegada del cura, cuyo campo temático será siempre y explícitamente el del negro-muerte-vacío y sus derivaciones temáticas como veremos. Luego la irrupción de la religión, si no desbarata en un primer momento, sí interrumpe, profana el núcleo básico familiar, el nido, el cobijo.²⁷⁹

Dentro de la más pura tradición temática, el espacio doméstico -la casa- se recrea en función de su verticalidad, lo que aumenta su carácter cósmico; esta verticalidad se sobredetermina por la proliferación de sub-espacios dentro de la casa, que, en calidad de objetos hermenéuticos o simbólicos, acusan aún más ese eje que va de arriba a abajo.

La verticalidad viene desarrollada analógicamente a través de dos campos de referencia:

- el puramente espacial: disposición de la casa, los diferentes pisos, las escaleras, etc..
- el mítico-religioso: a través del nuevo inquilino, Faujas y su condición religiosa, descubriremos cómo la ensoñación cósmica da paso a una de las bases de la mitología personal de Zola: el encuentro dialéctico entre las dos formas del ser, espiritual y material, como parte del mitologema ya mencionado, la difícil resolución del dualismo del yo.

²⁷⁹ Precisamente, a nivel ideológico, será este uno de los reproches más frecuentes que Zola le hará, no tanto a la religión, como a los curas: su intromisión en la familia.

El soporte físico de la verticalidad está en la casa misma y su disposición mimética pero no menos simbólica, en dos pisos más el granero, aquí sin significación pertinente. El piso de arriba y la planta baja están unidos por unas escaleras, de interesante función como veremos ahora mismo.

Pero la verticalidad es obviamente de doble sentido: ascendente y descendente y adquiere gran parte de su significado por oposición al eje horizontal, físicamente representado por el jardín y la terraza.

Volviendo in poco sobre el somero inventario espacial que hicimos con anterioridad, podemos constatar que las habitaciones de arriba, son grandes, frías, vacías y blancas; las de abajo son más cálidas, pequeñas y acogedoras. Las escaleras generalmente se suben -sobre todo Faujas- y apenas se bajan. El piso de arriba, habitado por los Faujas, frecuentemente parece muerto y la simplicidad del mobiliario lo asemeja más bien a una celda de convento.

... la chambre avait une pâleur crayeuse, un demi-jour de cellule murée. (...). Mouret se hasarda, marchant à petits pas sur le carreau, net comme une glace dont il lui semblait sentir le froid sous la semelle de ses souliers. (...) le lit de fer (...) on eût dit un banc de pierre blanche (...). (...) le bois nu, le marbre nu, le mur nu. Au-dessus de la commode, un grand christ de bois noir coupait seul d'une croix sombre cette nudité grise. (c.p., p. 926).

Todo converge hacia la idea de no-vida, de desnudez, de desinterés por lo material, de ascésis. Si esta cita insiste en lo cromático -simbología negativa de la escala del blanco como esterilidad²⁸⁰- otra, hacia el final de la novela lo hace en lo sensorial -simbología negativa del frío como muerte-.

Elle (Marthe) s'était assise regardant la chambre (...) le grand christ noir dont la brusque apparition sur la nudité du mur lui donna un court frisson. Une paix glaciale tombait du plafond. Le foyer de la cheminée était vide, sans une pincée de cendre. "Vous allez prendre froid, dit le prêtre (...)." (C.P., p. 1172).

"...il (Mouret) vit le lit froid, ..., qui ressemblait à une pierre tombale (...)." (C.P., p. 1197)²⁸¹.

Por lo general, el exterior que rodea a una casa suele encarnar determinaciones analógicas secundarias. En *La Conquête*, el jardín es elevado al primer rango de la ensoñación espacial, formando casi un todo con la casa.

Se trata de un sub-espacio altamente determinante en la ensoñación cósmica zoliana. No es la única vez que un jardín adquiere rango quasi actancial: curiosamente en novelas de gran carga religiosa como La Faute de l'abbé Mouret o Le Rêve, el mismo tipo de jardín aparece como catalizador de

²⁸⁰ Tendremos ocasión de volver sobre esta interpretación negativa del blanco en el estudio de La Faute de l'abbé Mouret.

²⁸¹ El subrayado es nuestro.

semejantes ensoñaciones. Aunque la simbología difiera ligeramente de uno a otro, los jardines zolianos de interés analógico obedecen siempre a una misma morfología, en la que destaca ante todo la vegetabilidad, cromática y fecunda, y la clausura. Le Paradou²⁸², el jardín de Mouret o le Clos-Marie²⁸³ son ejemplos de la recreación analógica del paraíso, catalizador en parte del espacio utópico. Estos espacios recreados más como refugio que como defensa, detentan su cualidad de sagrados precisamente por su clausura: un paraíso lo es en gran parte por su difícil acceso y su clausura. En ellos vemos también como el catalizador del "abîme" se abre paso a través de una configuración espacial que conlleva la idea de bóveda, caverna, circularidad envolvente. Otros aspectos físicos de este lugar apartado siempre del exterior, para revalorizar el interior, son la presencia de árboles y densa vegetación que junto con el agua, reinciden en la idea de fecundidad.

En cualquiera de ellos existen referencias implícitas a la iconografía bíblica y su descripción del Edén, como tendremos ocasión de ver más tarde; pero en el caso de La

²⁸² -Voici le Paradou, (...). la muraille du parc a bien deux kilomètres (...).

- Il y a de beaux arbres, fit remarquer l'abbé,..., surpris des masses de verdure qui débordaient.

Oui, ce coin-là est très fertile. (...) une véritable forêt (...). (...) c'est de là que le Mascle sort (...). (F.A.M, p. 1248).

²⁸³ ... le Clos-Marie, vaste terrain laissé inculte. (...). Un ruisseau d'eau vive le traversait. (...). En été, les ormes centenaires ... barraient de leurs cimes de feuillages l'horizon (...). (...). Ainsi, enclavé de toutes parts, le Clos-Marie dormait dans la paix de son abandon, (...). (Le Rêve, p. 860)

Conquête de Plassans las referencias se explicitan, aproximándose casi al metadiscurso religioso, al poner en boca de los actantes frases como éstas:

Vous avez un joli jardin, monsieur. (...). C'est un petit paradis. (C.P., p. 928);

Ce que j'aime dans ce jardin, c'est ce charme intime qui semble en faire un petit coin fermé à toutes les misères du monde. Caïn et Abel s'y seraient réconciliés.²⁸⁴ (C.P., p. 1062);

Notre jardin est un paradis fermé, où je défie bien le diable de venir nous tenter. (C.P., p. 932).

Esta última frase, pronunciada por Mouret, está preñada de gran parte del planteamiento simbólico del conflicto; no es la primera vez, como veremos, que Faujas es comparado al diablo, con quien comparte por otra parte, sus rasgos iconográficos, como ya vimos; el desafío pronunciado nos remite a las páginas del génesis en las que la mujer es tentada por el diablo en el jardín del Edén, siendo expulsada más tarde junto con el hombre de ese paraíso: idéntica trayectoria encontramos en la sintaxis actancial y anecdótica de la novela, con la diferencia de que en el texto Mouret-Adán, vuelve para vengarse, con lo que la frase alcanza

²⁸⁴ Aquí se reúnen magistralmente dos referentes ideológicos del texto: el mítico-religioso, con las figuras de Caín y Abel que refuerzan la contextualización sagrada del jardín; y el político, haciendo alusión a la reconciliación de los bandos enfrentados, legitimistas y bonapartistas, llevada a cabo en el jardín de Mouret, tomado por Faujas.

tintes indudablemente prolépticos²⁸⁵.

Lógicamente, estos paraísos pertenecen al eje horizontal de la recreación cósmica, dada su estrecha vinculación con la tierra, con la fertilidad y por ende, con lo femenino. Este carácter les hará entrar en duro conflicto con la verticalidad invasora, siempre encarnada en lo masculino; de ahí que el futuro de los mismos y de lo que representan sea la destrucción, destrucción simbólica por violación de la clausura, como en el caso del Paradou o destrucción total, física y simbólica como en caso del jardín de Mouret. La destrucción de éste por el fuego purificador -que veremos más veces así empleado en Zola²⁸⁶- está precedida por otra destrucción simbólica: de nuevo la violación de la clausura y la profanación del espacio sagrado.

Mais l'abbé Faujas tendit les mains: - "Mon paradis reste ouvert", dit-il de son air le plus souriant (C.P., p. 1062).

²⁸⁵ Una de las más evidentes manifestaciones de la presencia implícita del narrador omnisciente es el recurso en el presente texto al movimiento proléptico enmascarado en frases como la precedente, aparentemente anodinas, en augurios, en presentimientos, o hacia el final de la novela, en acumulación de términos procedentes del campo temático del fuego, gran protagonista del desenlace anecdótico-simbólico y mítico del libro. El análisis de este procedimiento así como su funcionalidad lo realizaremos un poco más tarde.

²⁸⁶ Uno de los ejemplos más claros del fuego purificador, con reminiscencias al Génesis de S.Juan, lo encontramos en Germinal; menos estudiado ha sido el final de La Débâcle, curiosamente más explícito en este aspecto: *Paris brûlait en punition de ses siècles de vie mauvaise. (La Débâcle, p. 887); ... s'emplissant les yeux de la monstrueuse fête que lui donnait le spectacle de la Babylone en flammes. (íd., p. 887).*

A esas alturas del desarrollo anecdótico del texto, el empleo del posesivo indica que el cura Faujas se ha hecho dueño de un jardín al que le ha abierto la puerta que Mouret tenía cerrada a cal y canto. A partir de ese momento el jardín va perdiendo su significación simbólica en el orden mítico, para ensoñarse como una puesta en abismo de la Francia del Segundo Imperio, donde se dan cita los tres bandos políticos: legitimistas, bonapartistas y republicanos, y en la que los dos primeros junto con el beneplácito de la Iglesia y el talante conciliador del Imperio se aliarán para impedir un rebrote republicano. Los vecinos legitimistas y los bonapartistas invadirán la casa del republicano Mouret al que desterrarán por completo. Sin embargo, sabiendo la victoria aunque pírrica de la venganza de este último, ¿sería acaso arriesgado pensar que en pleno Orden Moral, Zola esperaba una vuelta, por muy desesperada que fuera, de la república, vuelta que tendría lugar dos años después de la publicación del texto?

A esta profanación debemos añadir la muerte del jardín en cuanto a fecundidad y vegetabilidad se refiere, como precedente asimismo de la destrucción total.

Mais il (Mouret) ne reconnaissait plus le jardin. Il lui semblait plus grand, et vide, et gris, et pareil à un cimetière. Les buis avaient disparu, les laitues n'étaient plus là, les arbres fruitiers semblaient avoir marché. (...). Les buis surtout, la mort de cette haute verdure lui serrait

le coeur, comme la mort d'un coin vivant de la maison. (...). La petite serre était encombrée des cadavres séchés des grands buis; (...). Dans un coin, la cage qui avait servi aux oiseaux de Désirée pendait à un clou, lamentable, la porte crevée (...). Le fou recula, ..., comme s'il avait ouvert la porte d'un caveau. (C.P., p., 1193).

Un jardín estéril ya no es jardín, un paraíso abierto, ya no es paraíso. La muerte en sus más frecuentes iconografías -cementerio, tumba, gris, cadaver, vacío- se adueña de lo que fuera un espacio feliz, vivo, íntimo y por supuesto, cerrado.

No queremos olvidar uno aspecto muy determinante para la configuración espacial al tratarse de un espacio doméstico: los muebles. El afán de reproducción mimética de Zola hace que las descripciones del mobiliario se repitan enormemente en lo referente a interiores de casas. Es curioso que en una novela como la presente, en la que toda la ensoñación se articula sobre el soporte de la casa, haya tan poca descripción exhaustiva de los muebles. Esto nos llevó a pensar si tendría algún alcance analógico esta situación. Dicha reflexión nos condujo a las conclusiones que siguen.

Además de sufrir la misma metonimización que el espacio, hay algunos muebles que contribuyen muy especialmente al interés analógico de Zola por incidir en la ensoñación del espacio de la intimidad como referente del hombre y su

equilibrio y, lo que es más importante, en la destrucción de esa intimidad, que conlleva siempre la destrucción del yo, privado del espacio referencial.

La lectura detallada, no sólo de esta novela, sino de otras como Le docteur Pascal, nos permite descubrir cómo el yo se prolonga casi ontológicamente en determinados muebles. Nos estamos refiriendo muy especialmente a los armarios; pero no a cualquier tipo de armario, ropero, de provisiones, trastero, etc.... El armario es ante todo significativo cuando está cerrado -de nuevo la clausura, más cargada simbólicamente que la apertura-, y cuando no se abre diariamente, como si encerrara en sí mismo la esencia secreta del propietario. Al abrirse el armario, se pone al descubierto el ser en su más íntima y vulnerable esencia; cuando no sólo lo abren manos ajenas, sino que lo revuelven, lo profanan y lo destruyen, se profana el alma y se pierde la vida y/o la razón. Encontramos dos ejemplos altamente significativos en el *secrétaire* de Mouret y el armario de Pascal.

El primero de ellos simboliza el alma misma del pequeño burgués acomodado, rasgo definitorio de Mouret, hasta la saciedad. Cuando Marthe, movida por su enajenación religiosa, consigue arrebatarse la llave e ir despilfarrando el dinero tan cuidadosamente ahorrado, es entonces cuando empieza la verdadera destrucción de Mouret: "*Donnez-moi la clef du secrétaire*", demanda Marthe.

Il se releva, mit ses dernières forces dans un cri suprême. (...). (...) et il jeta la clef. (...). Mouret retomba dans son silence morne. Il avait reçu un nouveau coup, plus violent encore (...). Ses amis (...) commençaient à s'inquiéter sérieusement, lorsqu'ils le voyaient arriver, les bras ballants, l'air hébété, ..., comme envahi par un mal incurable. (C.P., p. 1073).

En el caso de Pascal, se trata del armario donde guarda "religiosamente" los documentos, archivos, etc... de sus investigaciones médicas sobre la herencia, el determinismo socio-biológico, los datos sobre su familia. De nuevo es la religión la que lo profana, lo destruye, queriendo acabar con lo más íntimo y esencial del doctor.

... je fendrai plutôt cette armoire à coup de hache, je ferais un fameux feu de joie avec toutes les insultes au bon Dieu qu'elle contient! (D.P., p. 931).

Vous êtes des voleuses, des assassines! C'est un meurtre abominable ce que vous venez de comettre! Vous avez profané la mort, vous avez tué la pensée, tué le génie! (D.P., p. 1201).

En lo referente a la semiología de los micro-espacios restantes, cabe destacar algunos rasgos analógicos :

- la alta significación cromática de espacios como le Salon Vert de Félicité Rougon, por ejemplo, siempre aludido por su modalizador cromático que en Zola, tiene, además del valor de la fecundidad, la representación junto con el amarillo del carácter bílico y de las

intrigas envidiosas. No en vano, la decoración de los aposentos de Félicité sigue siendo amarilla como en la época de su lento y penoso ascenso social, cuando recibía en su *salon jaune*. Ahora bien, esto se sale de nuestra perspectiva textual, pues habría que reenviar al lector a la primera novela de la serie, La Fortune des Rougon.

Más interesante puede resultar su subversión como espacio de la privacidad y antítesis del salón de Mouret. La casa de Félicité Rougon no aparece, se diría engullida por el salón omnipresente. El alcance analógico de esta particular descripción es claro: la función pública, eminentemente social atribuída al salón - recepciones -, ha invadido de tal modo la casa y la persona de Félicité que ha terminado por anular el valor de intimidad doméstica. Por otro lado, en la casa de Mouret, la nula utilización del salón²⁸⁷, no hace sino reforzar su carácter íntimo y privado, imposibilitando en su clausura cualquier rasgo de publicidad.

- la insistencia en la ensoñación del espacio no ya de la intimidad simplemente, sino la recreación de la imagen de la *coquille*, siguiendo la clasificación de

²⁸⁷ La primera vez que se utiliza es cuando Faujas - haciendo las veces de anfitrión- recibe al devoto Maffre para tratar unos asuntos. Supone una nueva destrucción de la intimidad por la religión.

Bachelard. Como en el caso de la casa de Mouret, pero extremado, encontramos el gabinete del obispo en el que se entrelazan para una sobredeterminación clarísima el espacio de la concha, con sus valores de intimidad y soledad, a la par que de aislamiento, y el espacio primordial del vientre materno, cálido, seguro. *Le cabinet de Mgr Rousselot était (...) un peu sombre, où un grand feu de bois brûlait continuellement, été comme hiver. Le tapis, les rideaux très épais étouffaient l'air. Il semblait qu'on entrât dans une eau tiède. L'évêque vivait là frileusement, dans un fauteuil en douairière retirée du monde, ayant horreur du bruit.* (C.P., p. 1015). Volvemos a encontrar los catalizadores básicos de la ensoñación de la intimidad, en línea con toda la tradición cultural: calor, feminidad, silencio, elemento acuático. Se trata de incidir a través de la analogía en el carácter débil y timorato del obispo, más preocupado por traducir a Horacio que por mediar en las tensiones político-religiosas. Nos encontramos ante un actante y un espacio que se complementan en su afán por huir de la realidad, por encerrarse en un espacio regresivo.

- la dinámica espacial de Mouret se articula en un movimiento de restricción progresiva, de empequeñecimiento gradual del espacio que lo rodea: de ser el amo de toda su casa, pasará a limitarse a la planta baja y al jardín; más tarde se verá expulsado de

éste y se recluirá en su despacho para finalmente recalar en una celda del asilo Les Tulettes. Esta pérdida del espacio representa, como veremos la pérdida progresiva de la razón, que busca inútilmente un cobijo un coin, un nido que pueda ser suyo aunque sea para morir. *Elle (Marthe) ne vit d'abord qu'une masse repliée contre le mur, dans un coin. (C.P., p. 1181)*²⁸⁸.

- espacios como es Círculo de la Juventud, y la Casa de la Virgen, obtienen su pertinencia en el nivel de la dinámica textual, pues funcionan como veremos, como bisagras narrativas que articulan la progresión de Faujas y de otros actantes y comparsas. Aún así, Zola no los deja pasar sin tratarlos analógicamente, una muestra más de la escasa gratuidad de la coordenada espacial en la novela. El primero de ellos, creado por Faujas bajo la voluntad explícita de su laicidad no escapa al espectro religioso, pues irónicamente se sitúa en los bajos de una Iglesia, antiguas dependencias de un convento. La sátira y la burla están servidas. El otro, supone la feminización del espacio, y del espacio religioso llevada a la redundancia: es Marthe la que lo organiza, las damas acomodadas de la ciudad, las que lo llevan a cabo, la obra se pone bajo el patrocinio de la Virgen y está dedicada a las chicas de baja extracción social y pocos medios económicos. La funcionalidad de

²⁸⁸ Lo mismo encontramos en el final de Gervaise en L'Assommoir.

esta situación, la encontramos en la dinámica del texto y en parte del universo analógico como enseguida probaremos.

2.1.4 INTERTEXTUALIDAD

No es muy frecuente la aparición de una intertextualidad estructurada en las novelas de Zola, al menos de un modo explícito. Sin embargo, un rastreo por sus páginas nos permite descubrir la presencia solapada de algunos intertextos que además nos pueden remitir al contexto socio-cultural del yo del autor.

En La Conquête de Plassans hemos podido extraer tres interesantes referencias intertextuales: Horacio, Tartufe y una novela contemporánea: L'abbé Tigrane

a.1 Horacio

En el caso de Horacio, aparece como lectura casi obsesiva del obispo de Plassans.

Il adorait les littératures anciennes. On racontait qu'il traduisait Horace en secret; (...). (C.P., p. 1014).

La rentabilidad simbólica de tal recurso es doble. Por una parte, el gusto por la literatura antigua, proyecta al obispo hacia el pasado, o mejor dicho, lo aleja del presente inmediato; esto resulta enormemente coherente con el carácter intimista y retirado del obispo, refugiado en su "concha", queriéndose apartar del mundo.

Ah! tenez, il y a des jours où j'ai envie d'aller m'enfermer au fond d'un couvent. J'emporterais ma bibliothèque, je vivrais tranquille... (C.P., 1019).

Por otra parte, la referencia al poeta latino, trae a la memoria indefectiblemente su trayectoria entre estoica y epicúrea, paralela a la del mismo obispo, preocupado solamente de disfrutar del confort de su despacho y de sus lecturas, ajeno a maniobras políticas.

Alors seulement, il (Faujas) sentit que l'évêque venait de se moquer de lui, comme il devait se moquer de l'abbé Fenil, du fauteuil moelleux où il traduisait Horace. (C.P., p. 1020).

a.2 Tartufe

La mención al tipo literario, o más bien al prototipo de Tartufe, resulta más interesante cuanto que está aplicada directamente a Faujas. - *Voyons, tâche de te souvenir, que t'a-t-il dit en te ramenant ici?* (Pregunta insidiosamente Mouret a su mujer) (...) -- *Mon Dieu,..., des choses sans importance, (...).*

- *Ah, le tartufe!...* (C.P., p. 964).

Aunque se trate de una referencia bastante lexicalizada -prueba de ello es el empleo del determinante y la minúscula- resulta curiosa pues, referida a Faujas, lo engloba dentro de la tópica literaria del cura hipócrita que se gana a la mujer para vencer al marido. Sin embargo, y en virtud de la ironía que antes mencionábamos, una alusión tan preclara, leída a

priori queda en suspenso, pues no sabemos si es producto del caracter librepensador de Mouret, o si en efecto tiene una base real. De todos modos queda como una de las pistas que Zola nos deja para ir descubriendo poco a poco el verdadero espíritu de Faujas.

a.3 L'abbé Tigrane

Más propiamente dentro de la intertextualidad, cabe mencionar el paralelismo de la figura de Faujas con otros curas de la tónica literaria de la época, especialmente con l'abbé Tigrane, de la novela homónima de Ferdinand Fabre.

La literatura sobre sacerdotes tuvo un gran auge en la segunda mitad del XIX, producto de defensores y detractores del status clerical. No es casi nunca una literatura esencialmente religiosa, pues rara vez se trata de dogmas o doctrinas; es más bien, una literatura del aspecto social de los sacerdotes, de su adecuación o no a la vida moderna, la cultura, la política, etc... Ambas novelas se publicaron con poco tiempo de diferencia -1873 para la de Fabre, y 1874 para la de Zola-, y en ambas asistimos a la monstruosa ambición de unos curas, ambición que se adelanta como el mayor de los vicios "sacerdotaes". Una y otra nacieron al amparo del Orden Moral y su tolerancia para con el clero y sus aspiraciones políticas. Fabre y Zola ponene en evidencia los tejemanejes, las corrupciones de quienes, en su opinión, solo debieran dedicarse a la salud del alma.

Ambición, hipocresía e inteligencia son las claves del carácter de Faujas y Tigrane, aunque algo les diferencia. Tigrane focaliza su ambición hacia el escalafón clerical, como si de una carrera política se tratara, de modo que su avance en la jerarquía eclesial le pone en las mismas puertas del Vaticano. Faujas es a la vez más mediocre y más sublime. Mediocre en lo que a aspiración eclesial se refiere: su progresión es segura pero lenta, con todos los indicios de estacionarse en provincias. Sublime porque su ambición escapa a cualquier focalización: su motor existencial no es el amor al poder religioso sino el "amor al poder" en todos los ámbitos que están a su alcance: religioso, evidentemente, pero también, político -conquista de la ciudad al bonapartismo-, espiritual -dominación absoluta de Marthe- y social -conquista de la casa Mouret-.

Faujas forma parte de la terrible trinidad zoliana en lo que al estamento clerical se refiere: Faujas, Archangias y Georgias, comparten, además de su curiosa semejanza fonética, el ser las encarnaciones de un clero despiadado, ambicioso y perverso, con profundos referentes históricos, verdaderas monstruosidades morales que, a juicio de Zola, impiden y obstaculizan el desarrollo del verdadero sentido de la religión.

2.1.5 SINTÁXIS ACTANCIAL Y SEMÁNTICA

2.1.5.3 La conquête de Plassans como triple conflicto

Ya vimos al principio de estas páginas cómo la versatilidad del texto le hacía susceptible de las más variopintas interpretaciones, según la línea crítica de cada investigador. Esto se debe en gran parte a la pluralidad de conflictos planteados, desarrollados y terminados en un texto de admirable factura, inclinado hacia la narración aunque sin descuidar la descripción, como corresponde a la génesis de conflictos existenciales y materiales. Estudiando la estructuración actancial de la anecdótica, descubriremos la estructuración semántica del texto. Volvemos pues a encontrar el eterno dualismo, la dialéctica que gobierna toda la novela, adaptándose magistralmente a cada uno de sus niveles.

Repasemos la arquitectura del texto:

Segmento 1 : descriptivo; corresponde al primer capítulo y anecdóticamente ocupa el espacio anterior a la llegada de Faujas. Aunque pueda considerarse a modo de presentación espacio-actancial, su importancia es determinante como ya vimos en niveles más profundos como el analógico²⁸⁹.

²⁸⁹ Los primeros capítulos de las novelas zolianas, están siempre presentados "in media res" por exigencias miméticas, pero condensan en ellos las claves interpretativas que se desarrollarán a lo largo del texto.

Bisagra narrativa: Fundación del Círculo de la Juventud.

Subsegmento 3.3: Faujas conquista a los hijos

Bisagra descrip.: Frecuentación del espacio inter-jardines y del jardín de Mouret.

Subsegmento 3.4: Faujas conquista a los hombres.

Bisagra narrativa: Llegada de la hermana de Faujas y su marido Trouche

Segmento 4: Conquista del espacio doméstico de Mouret.

Bisagra narrativa: Elecciones

Segmento 5: Faujas conquista políticamente Plassans

Bisagra narrativa: Mouret es visitado por Marthe en el asilo

Segmento 6: Muerte (Faujas, Marthe, Mouret y la casa)

Esta distribución, corresponde en gran medida a la dinámica actancial de Faujas. Su relación con el resto de los integrantes de la coordenada actancial condiciona la sintáxis

del texto, haciendo que predomine la narración sobre la descripción. Se trata de un rasgo más de coherencia interna, pues a un actante que hace más que piensa, le corresponde un ritmo narrativo más rápido. No deja sin embargo de ser curiosa cierta voluntad subversiva de Zola, al encargar al actante religioso, más espiritual y reflexivo a priori que el resto, la parte más activa de la novela.

Retomamos pues la perversión en la pretendida ascésis de Faujas: su desinterés por lo material casa mal con una dinámica basada en la conquista progresiva de poder. Cabe entonces una puesta en abismo de la situación histórica bajo el Orden Moral donde las pretensiones materiales del clero y su intromisión en asuntos sociales y políticos fueron más evidentes. Sin querer reiterarnos, no podemos más que incidir de nuevo en la globalidad y perfecta construcción de la novela, donde todos los niveles convergen hacia unos mismos presupuestos ideológicos.

Una breve apreciación sobre la dinámica que acabamos de estructurar, nos reafirma en la voluntad organizadora, casi geométrica de Zola; la organización del texto sigue el modelo clásico de tripartición, con una presentación, un desarrollo y un desenlace. Pero, si profundizamos, vemos como poco a poco esta pretendida linealidad se vuelve más compleja, al engastarse en ella otras dinámicas. Tenemos pues un sistema de subordinación sintáctica del texto, donde de la dinámica general -la de Faujas- dependen otras como la de Marthe, o la de Mouret.

La dinámica de Marthe, correspondería al esquema siguiente:

Segmento 1: Marthe, antes de la llegada de Faujas. Es un segmento descriptivo, muy amplio, que ocupa todo el primer tercio de la novela.

Bisagra narrativa: Fundación de la Obra de la Virgen. Es una bisagra esencialmente espacial, que da paso de la clausura al exterior.

Segmento 2: Espiritualización de Marthe, interferencias del amor místico y el profano. Este segmento tiene mayor presencia descriptiva, condicionada por la plástica de los interiores de Iglesia y su influencia en el ánimo del actante.

Bisagra narrativa: Rechazo de Faujas

Segmento 3: Rebelión de Marthe

Bisagra narrativa: Visita a Mouret en el asilo

Segmento 4: Recaída y muerte

En el caso de Mouret, encontramos:

Segmento 1: Antes de la llegada de Faujas.

Bisagra narrativa: Llegada de Faujas

Segmento 2: Pérdida de la mitad del primer piso

Bisagra narrativa: Llegada de los Trouche

Segmento 3: Pérdida de todo el primer piso

Bisagra narrativa: Compartir cocina con Mme Faujas

Segmento 4: Pérdida de la planta baja

Bisagra narrativa: Locura de Marthe

Segmento 5: Reclusión de Mouret en el asilo

Bisagra narrativa: Visita de Marthe

Segmento 6: Incendio y muerte.

Esta triple dinámica se corresponde a una misma triplicidad de conflictos: la primera y más general se articula en función de un conflicto individual con objeto en

la Historia; al ser el más naturalista ha sido el más relevante de la novela durante mucho tiempo, hasta el punto de eclipsar a los demás. Es un conflicto que pretende denunciar las aspiraciones temporales de un clero que ha abandonado su labor espiritual para participar muy activamente en la política, en sus manejos, sus ambiciones y sus corrupciones.

La segunda dinámica corresponde a un conflicto igualmente individual pero de carácter ontológico que se ha obviado frecuentemente bajo una simplista interpretación psicoanalítica. Detrás del desquiciamiento amoroso-místico de una devota se esconde el desgarró del Yo incapaz de conjugar sus dos vertientes, material y espiritual, pereciendo en tal intento.

El yo se genera pues como conflictivo, inmerso en un dualismo existencial de imposible resolución. El origen de esta ensoñación negativa del yo material se lo debe Zola a la tradición judeo-cristiana y a su educación católica de la que fue incapaz de escapar a pesar de sus múltiples esfuerzos, como vimos en el estudio preliminar.

Casi todas las novelas de la serie presentan al Yo inmerso en una idea de conquista y búsqueda (*quête* y *conquête*)²⁹⁰. Sean cuales sean sus actantes, están movidos

²⁹⁰ Veamos algunos ejemplos: en La Fortune des Rougon, Félicité y Pierre, conquistan fortuna y consideración social en Plassans; en La Curée, Saccard consigue la conquista de

por un yo de enorme fuerza e intensidad que los empuja hacia cierta "misión" material o espiritual confiriéndoles un carácter casi épico. En La Conquête de Plassans, podemos encontrar cierta épica medieval, en la búsqueda de una armonía existencial imposible, que desembocaría en la plenitud del yo en el caso de Marthe, y de una ascésis pervertida por el poder, en el caso de Faujas.

Ese dualismo, ese enfrentamiento entre la dimensión material y la espiritual está perfectamente desarrollado, a través de dos vías:

- el soporte físico, material: la verticalidad ascendente de la casa frente a la horizontalidad del jardín.
- el soporte ideológico, espiritual: la ascésis de Faujas frente a la materialidad de Marthe y Mouret.

El incendio de la casa de Mouret, donde perece tanto la casa como el jardín, tanto Mouret como Faujas, representa el pesimismo existencial de un hombre incapaz de reunir solidariamente las dos vertientes de su yo. Quizá el hecho de ser Mouret el que decida y ejecute la "solución" al

bienes materiales a cualquier precio; en Le Ventre de Paris, se trata de la conquista de la seguridad y bienestar de los comerciantes; en Son Excellence Eugène Rougon, se trata de la conquista del Estado. Como vemos, son todas estas novelas en las que la meta es conseguida por un Rougon, triunfador; otra dinámica encontramos en las novelas Macquart, marcadas más que por la conquista, por la lucha, muy a menudo infructuosa. Así en Germinal o en L'Assommoir es la lucha por la supervivencia del trabajador; en L'Oeuvre es la lucha por la realización artística; en La Bête humaine es la lucha contra la herencia; en Nana es la lucha por el poder y el dinero, etc...

conflicto, pueda llevarnos a pensar en un posible predominio de la materia y el cuerpo, sobre el espíritu. Algo de eso hay, sin duda, en la reconciliación gozosa del Yo, fuera ya de la religión, tal y como lo vemos en la últimas series.

La religión es pues la gran culpable de la tensión a la que el yo está sometido, forzando tanto la distancia y separación entre sus modos de ser y estar, que el yo quisiera complementarios.

La irreconciliación del cuerpo y del espíritu no es sino otro catalizador más, como la oposición fecundidad-esterilidad, pureza-mancha, de la dialéctica en la que el yozoliano se debate antes ya de esta serie y durante las veinte novelas que la componen. Un yo necesariamente fragmentario e incompleto por imperativo religioso, solo podrá reencontrarse al margen de la religión establecida, en la utopía y ucronía del Zola de sus últimas novelas, especialmente desde Le Docteur Pascal en adelante.

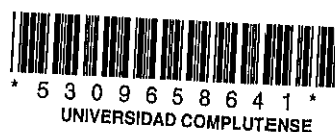
El mito de la Cité Radieuse, la recuperación del yo en plenitud vendrá sin duda a través del trabajo, la ciencia y el amor. Pero lo que es más importante, el yo se redimirá a sí mismo en una nueva y al tiempo primitiva religión que pasa indefectiblemente por la redención de la mujer -esencia del yo material-, fuente de fecundidad, que terminará por unirse felizmente al hombre pleno, finalmente reconquistado. Ambos

fundarán un hogar completo que mire al futuro sin miedos, habiendo resuelto la dialéctica existencial, al conseguir la fecundidad sin mancha y la pureza fértil.

Por último, la tercera dinámica ilustra un conflicto esencialmente **material**, como es la vinculación del hombre y de su razón al espacio doméstico, garante de su equilibrio y estabilidad. La pérdida del espacio del nido que da razón de ser y estar al yo, implica la destrucción de ese propio yo.

La resolución de estos tres conflictos es única y terrible. El incendio provocado por un Mouret desquiciado, más semejante a una fiera que a un hombre (recordemos que ha perdido la razón y sólo le queda su instinto animal, material) pone la salida catastrofista que corresponde tanto al espíritu de denuncia, como al pesimismo existencial, sin descuidar el gusto del público por los desenlaces tremendistas. Tal desenlace sigue la tónica épico-simbólica de las novelas de Zola que deja un regustillo en el lector moviéndolo a continuar la lectura.

Concluiremos mencionando otra vez el afán clasificador y simétrico de Zola, su preocupación por acertar con la forma exacta, con la arquitectura adecuada: a tres conflictos, tres dinámicas, tres actantes principales. A este respecto la novela presenta una factura extremadamente cuidada, que como es natural en una novela de acción, bascula frecuentemente hacia la narración, pero sin descuidar la vertiente puramente descriptiva, tan del gusto zoliano. Será ahí precisamente, en la descripción, donde encontraremos más desarrollado el nivel analógico del texto.



LA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA EN "LES ROUGON-MACQUART"

**DE
EMILE ZOLA**

TOMO II

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR D. JAVIER DEL PRADO



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID 1996

2.2 LA POETICIDAD DE La Faute de l'abbé Mouret

La Faute es un aparente islote en medio de la serie Les Rougon Macquart: no tiene sus referencias socio-políticas, no se encadena prácticamente con la saga familiar, no goza de la profusión de referentes espacio-temporales que encontramos en las otras novelas...La relativa mala acogida en su día²⁹¹ y su tardía valoración en nuestra época son el resultado de su nula participación en la referencialidad pretextual que da transparencia a sus otros libros. La escritura zoliana es notablemente descriptiva y anecdótica. Tal cualidad evita cualquier dimensión oculta o enigmática que pudiera dificultar la correcta aprehensión del referente, tanto por sus lectores contemporáneos, como por los lectores futuros, necesariamente alejados en el tiempo y el espacio. Con ello, Zola demuestra una innovadora preocupación por el lector, en tanto que, digámoslo prosaicamente, fuente de ingresos. El lector de novelas "naturalistas" quería conocer y reconocer lo que se le contaba, de ahí la evidencia referencial, especialmente descriptiva, como garantía de comprensión textual. Ahora bien, nuestra voluntad investigadora se vió estimulada a la hora de dedicarse a Zola, por ese sutil pero tremendamente singificante deslizamiento o deriva referencial, agazapado en las novelas de Zola, y hasta hora más o menos obviado. Si en la mayor parte de sus textos de la

²⁹¹ Las únicas opiniones favorables destacadas fueron la de Maupassant y especialmente interesante para nosotros, la de Mallarmé.

serie, y anteriores, el carácter evenemencial se imponía a ese "effacement référentiel", ²⁹² en cualquier caso involuntario, en La Faute de l'abbé Mouret, parece haber una clara voluntad de duplicar los referentes y estructurar herméticamente el texto. A estas alturas ya son pocos los que creen que el Paradou es sólo producto de sus recuerdos adolescentes del parque de Gallice, cerca de Aix, o como mucho una recreación del Edén bíblico, por poner un ejemplo sencillo. Evidentemente hay un referente oculto tras Albine, la Virgen y la imagen de la mujer o tras el Cristo que preside la pequeña iglesia.

Nos parece que Zola hubiera escrito La Faute de l'abbé Mouret más para sí mismo que para el público, que evidentemente no la comprendió. La escasísima capa de referencia social -el celibato y su oposición a la naturaleza- con que Zola quiso y tuvo que barnizar la novela, esconde un profundísimo universo analógico, cuyas resonancias ontológicas hacen necesariamente opaco el texto e igualmente necesaria una hermenéutica hasta entonces impensable en el escritor que se decía naturalista.

Con todo esto, lo que estamos evidenciando en La Faute de l'abbé Mouret es el predominio de la dimensión poética que hace problemática su aprehensión desde el discurso de la doxa, práctica habitual a la hora de leer a Zola.

²⁹² Cfr., del Prado, 1993

Pero no contentos con constatar esto vamos más allá: La Faute de l'abbé Mouret es doblemente poética, por un lado por el carácter mismo de su construcción narrativa y analógica como veremos a continuación, y por otro por explotar los recursos, formales y temáticos, de uno de los discursos más poéticos que existen, el religioso.

La Faute, se nos antoja como un "poema total", es decir, una obra en la que las esencias narrativa y poética están perfectamente asimiladas. Pondremos de manifiesto la poeticidad del texto al estudiar un sorprendente espesor analógico y mítico de pocos pero determinantes elementos, cuyo tratamiento -acumulativo y redundante- le confiere profundidad paradigmática, como la hiperdeterminación de algunas ensoñaciones (la de la Virgen, donde confluyen casi todos los temas de la novela: fecundidad-naturaleza-mujer/pureza-espíritu-divinidad), o la sobreexplotación de algunos catalizadores (los sensoriales, el olor y el color, fundamentalmente).

Pero su poeticidad trasciende esa inmovilidad, esa atemporalidad para dotarla de la fuerza narrativa que ya conocemos en Zola y que confiere al texto la dinamicidad sintagmática, equivocadamente sólo atribuida al género novelístico. No en vano la dinámica narrativa se articulará en tres grandes momentos, como soporte físico de una evolución semántica paralela, que tendremos ocasión de probar. Con esto pretendemos ir más allá de determinadas

interpretaciones que se han dejado llevar por una de las dos naturalezas de la obra: o bien han sobrevalorado su nivel sintagmático, incidiendo particularmente en su dimensión narrativa, o bien, las más frecuentes y contemporáneas, convertidas a la poeticidad del texto, se han perdido en el estudio de los niveles paradigmáticos, que si bien han contribuido eficazmente a la descripción del universo analógico zoliano, no han puesto de manifiesto la evolución del mismo.

Todo esto nos hace pensar en *La Faute* como uno de los primeros ejemplos de la poeticidad moderna, prefiguración junto con Les Quatre Evangiles del simbolismo posterior. A esta opinión hemos llegado tras el minucioso análisis de la obra que se nos ha presentado como una gran analogía ontológico-religiosa, estructurada en función de la sensorialidad y el imaginario. Analogía sensorial que por su carácter sinestésico nos remite a espacios ocultos del yo, más allá de niveles de fácil aprehensión racional o de los sentidos, y analogía imaginaria que pertenece al universo simbólico, para cuya aprehensión se precisa el conocimiento de códigos míticos personales o universales. Es un sistema analógico que sin llegar a la completa arbitrariedad de movimientos posteriores, demuestra ya un grado de complejidad que lo aleja a años luz de los presupuestos naturalistas. Entendemos ahora por qué le gustó tanto a Mallarmé:

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire,..., que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh bien! non! La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que,..., cela constitue en effets les joyaux de l'homme: là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens (...). ²⁹³.

Sin abandonar el carácter poético indudable del texto, el discurso religioso, intertextual y simbólico, que lo informa, abunda sobremanera en tal carácter. No podía ser de otro modo, puesto que la escritura religiosa se basa precisamente en la deriva referencial, de absoluta necesidad cuando se pretende combinar lo sobrenatural con lo natural, lo espiritual con lo material. No en vano toda la ortodoxia católica se basa en una gran y preciosa metáfora, enormemente rentable para nosotros: "Y el Verbo de hizo carne", esencia misma de la metaforización que se precisa para encarnar lo espiritual en la materia²⁹⁴.

La poeticidad religiosa viene directamente determinada por el carácter de su narración que se quiere hermética,

²⁹³ "Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire", cfr., Mallarmé, 1970: 870

²⁹⁴ Para un mayor desarrollo de las implicaciones poéticas de esta figura, remitimos a la obra de Javier del Prado, ya mencionada.

oracular, de una creación y un simbolismo altísimos, tanto más cuanto que el referente está muy alejado. Este hermetismo metafórico, poético en sí mismo, provoca a veces otro nivel de poeticidad que responde a su voluntad pedagógica: la parábola, que instaura un discurso analógico paralelo, respecto del primero, aunque de carácter exegético y hermenéutico²⁹⁵.

La naturaleza religiosa, que no es otra que la del mito, reúne dos de las funciones de la poesía: una, más tradicional como es la pedagógica y otra más en consonancia con la modernidad, la función ontológica.

En La Faute de l'abbé Mouret encontraremos estos dos niveles, en lo que respecta a la religión. Zola "copia" a escala, el sistema de los textos míticos, que combinan lo oculto con lo especulativo. Por ejemplo cuando Zola, en el primer capítulo describe al cura diciendo

Il passa l'aube, symbole de pureté, (...). (...) il présente le cordon au prêtre, qui s'en ceignit fortement les reins, pour rappeler ainsi les liens dont le Sauveur fut chargé dans sa Passion. (F.A.M, p. 1218) L'aube, una de las vestimentas del cura, remite por su etimología y por su naturaleza a la idea de pureza. La expresa explicación de su alcance analógico -"symbole de pureté"- implica, por un lado

²⁹⁵ A medida que avanzamos en la evolución de la escritura de Zola que nos lleva desde la serie a Les Quatre Evangiles, el modelo de escritura evangélica, más bien parabólica, se hace más evidente, especialmente en lo que respecta a la anulación de las coordenadas referenciales por excelencia, la temporal y la espacial.

el esclarecimiento del porqué de su nombre²⁹⁶, y por otro, abre una vía de acceso a uno de los temas estructuradores no sólo del universo analógico sino de todo el imaginario del autor: la simbología ambivalente del blanco. Yendo más allá, esta frase "oculta" en su interior, no sólo la configuración mítica del héroe sino la clave interpretativa de todo el primer libro. Lo mismo para el resto de la cita: de nuevo la hermenéutica que interpreta el alcance simbólico del acto, del objeto o de la palabra (... *pour rappeler ainsi....*), y de nuevo el carácter hermético: prefiguración del último libro de la novela, libro dedicado a la recreación de la figura de Cristo y de su pasión y muerte.

En lo que respecta a la presencia del hipotexto religioso de traslación literal -fragmentos de obras pías, reproducción de advocaciones y letanías o palabras evangélicas- las metáforas que Zola toma prestadas están ya perfectamente asumidas por la doxa; lo innovador es la actualización y revitalización que la escritura de Zola opera en ellas. Hablamos por poner el ejemplo más evidente y general, del lema de los jesuitas "Ad Jesus per Mariam" que Zola transcribe en francés en el capítulo XIV: "*Il allait à Jésus par Marie.*" (F.A.M, p. 1288). Pues bien, además de ser la tradicional manera de "justificar" la devoción mariana, resulta convertirse en una magistral puesta en abismo, no sólo de la dinámica textual sino de la evolución semántica y la progresión ontológica del héroe.

²⁹⁶ Tal esclarecimiento era inútil en la época donde se trataba de algo conocido por todos, no tanto ahora.

Lo mismo ocurre en lo referente a la iconografía religiosa, cuya simbología alcanza nuevos valores no sólo en esta, sino también en otras novelas. Cabe destacar en esta iconografía los valores cromáticos, que como ya hemos venido viendo son la principal fuente de los catalizadores de la producción semántica.

2.2.1 El referente religioso en La Faute de l'abbé Mouret, desde su perspectiva temático estructural

La novela que vamos a analizar se nos presentó con la mayor naturalidad, como paradigma, tanto para nuestro método crítico como para nuestro interés más conceptual. La Faute de l'abbé Mouret parece haberse gestado para ser estudiada por el tematismo estructural. Sobre este particular, nos reconocemos tributarios del ya clásico artículo de Javier del Prado²⁹⁷, al que le corresponde el acierto de haber inaugurado un nuevo modo de aproximación crítica a la obra de Zola, basado en una interpretación poética y no ideológica o social, más habituales hasta entonces.

²⁹⁷ Nos referimos a "Lectura de La Faute de l'abbé Mouret. Ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores", del Prado, 1976. Dejamos aquí constancia de la presencia de este texto como uno de los puntos de partida para nuestro estudio, eximiéndonos dicha constancia de referirnos en adelante a la obra mencionada.

Ocurre sin embargo que, dentro ya del texto, éste se manifestó en su enormidad, capaz de abrumar cualquier conciencia crítica. La densidad mítica, simbólica e intertextual, unida a una falsa simplicidad en su estructuración actancial, nos impuso un recorte ingrato pero necesario en nuestro campo de análisis.

La constitución tripartita del texto, de gran poder significativo, exige una lectura global, so pena de llegar a una interpretación minusválida del mismo. Pero, dado que nuestro interés primero es la interpretación del referente religioso en todos sus niveles, convinimos en centrar nuestro estudio en los libros I y III, como veremos, más propicios a este tipo de exámen que el libro II²⁹⁸. Prescindiremos pues de entrar en el estudio de la ensoñación material que significa el Paradou, aunque no podremos evitar aludir a ella.

Todo el texto se puede resumir en el lema de los maristas ya mencionada. La reflexión que impone esta cita es imprescindible tanto para nuestro proceder crítico como para el campo de estudio al que nos dedicaremos:

- tal frase instauro un régimen ternario, del que el mismo libro se hace eco, no sólo en la configuración de su dinámica, sino en múltiples ocasiones, ya sea

²⁹⁸ Curiosamente, casi toda la bibliografía consultada para este capítulo de nuestro análisis, se centra en el estudio del libro central, o del libro I, obviando sorprendentemente no sólo el tercero, sino su muy significativa relación con el primero.

en su coordenada temporal (los tres momentos del día)²⁹⁹, espacial (los tres grandes espacios)³⁰⁰, o actancial (trinidad femenina que rodea al padre Mouret). Aprovechamos para llamar la atención sobre la innovación que tal estructuración narrativa supone en Zola, que ni la hizo antes ni la volvió a hacer en la serie, y que por supuesto significa el gobierno expreso de la analogía y el destierro de cualquier voluntad mimética.

- Esa tripolaridad resume la evolución ontológica del padre Mouret y su catálisis temática, destacando tres fases: María, Jesús y una fase intermedia que correspondería con la Naturaleza-Albine;
- cada una de las fases mencionadas se corresponden discursivamente con cada uno de los libros en que se divide el texto: la Virgen y el libro I, el Paradou y el libro II y Cristo y el libro III;

El libro I está dominado en cada uno de los niveles de los ejes paradigmático y sintagmático, por la ensoñación de la feminidad, con sus correspondientes simbolizaciones:

²⁹⁹ La mañana correspondería al libro I, la tarde al libro II y la noche al libro III, sin desprestigiar ni lo más mínimo los espacios intermedios como son el mediodía (tiempo de la faute) y el ocaso (tiempo de renuncia). Yendo más allá: el libro I es una puesta en abismo de esta estructura ternaria de referente cósmico: es un gran día dilatado y diegético, recreado en función de esos tres grandes momentos.

³⁰⁰ La iglesia, les Artaud y el Paradou.

- en el campo religioso, la Virgen;
- en el campo mítico, la tierra;
- en el campo natural, la fecundidad;
- en el campo fisiológico, el cuerpo.

El libro III, supone la evolución hacia el espacio masculino en cada uno de los aspectos mencionados:

- en el religioso, Cristo;
- en el mítico, la ascensionalidad;
- en el natural, la esterilidad;
- en el fisiológico, negación del cuerpo en pos del espíritu.

La riqueza analógica de estas ensoñaciones, no nos permite centrarnos exclusivamente en las figuras de la Virgen y Cristo sin tratar las simbolizaciones restantes, con las que están de hecho, enormemente vinculadas y que contribuyen a su plena configuración semántica. Tratándose de un texto construido sobre la más pura analogía, no podíamos limitarnos al estudio socio-cultural de su vertiente religiosa -hipotextos religiosos que informan el libro, procesos enunciativos de mimesis litúrgica, adecuación a la doxa religiosa, etc..- sino profundizar muy especialmente en su decorado mítico, en el tratamiento de los temas materiales que suponen la deriva diegética en la aprehensión del espacio, y la catálisis temática del héroe, que depende de la evolución del hecho religioso.

. El estudio del fenómeno religioso en La Faute de l'abbé Mouret desde el tematismo estructural, hace necesaria una incidencia especial en toda la infreestructura psicosensorial, responsable de su riquísima estructuración metafórica que organizaremos en torno a pocos pero redundantes campos semánticos, y a su arqueología mítica tanto general como personal del imaginario del autor. Veremos entonces cómo la religión del padre Mouret no se desarrolla apenas a nivel conceptual, sino que tiene paradójicamente un fortísimo componente sensorial y material a la vez que unas conexiones con los mitos paganos que contribuirán a ampliar nuestras perspectivas y nuestra interpretación global del texto.

2.2.2 a) DECORADO MÍTICO

Como mencionamos más arriba, todo el primer libro supone la lenta pero implacable invasión que lo femenino lleva a cabo en todos los órdenes de la vida. El espacio femenino tradicionalmente vinculado a lo material, como el autor se encargará de poner repetidamente de manifiesto, saldrá de su esfera natural, para ir ganado terreno en el espacio de la masculinidad que es el del espíritu. Habrá que esperar al libro III para el retorno del espacio masculino, desterrado en los primeros capítulos.

El ejemplo textual de lo que decimos está en la trinidad femenina³⁰¹ que rodea al padre Mouret, en una especie de acoso que tiene por objeto su expulsión del espacio de la elevación espiritual, de la negación y la muerte y su introducción en la esfera de lo material, la afirmación y la vida.

Muestra de la soberbia arquitectura textual de Zola, es la subdivisión de este esquema triangular en tres esferas respectivas, es decir, el triple desdoblamiento de cada uno de los polos de esa trinidad: Albine, Désirée y la Virgen se desdoblan cada una de ellas en hermana, madre y amante.

³⁰¹ La tripartición actancial femenina rodeando un solo polo masculino es relativamente frecuente en Zola como lo prueban las tres mujeres que rodean a Lazare en La Joie de vivre; Pauline, Mme Chanteau y Louise; las tres mujeres en torno a Pascal en Le docteur Pascal: Clotilde, Martine y Félicité; o las tres esposas de Luc en Travail.

Esta trinidad supone la manifestación de las dos caras del mito femenino: la **feminidad material**³⁰² (Désirée sobredeterminada por La Teuse) y la **feminidad ideal** (La Virgen/Albine); como suponen también la encarnación de las tres pulsiones esenciales del yo: pulsión de Vida, de Deseo y de Muerte, interrelacionadas en cada una de las manifestaciones de esta feminidad:

- Albine supondrá el renacimiento de Serge a la vida material pero el fruto de su deseo, como ella misma, morirá;
- Désirée, encarnación de la madre telúrica goza igualmente con la fecundidad que con la muerte;
- la Virgen, se irá transformando en el catalizador del proceso involutivo del padre Mouret en el que se confunden, la regresión obsesiva al seno materno con la muerte simbólica e iniciática, a la vez que será el objeto de un deseo sensual responsable de toda la subversión de la devoción mariana que estudiaremos a continuación.

³⁰² El término durantiano de "feminidad terrible", aún cuando nos agrada mucho, no conviene en su aplicación a Désirée, que desde su nombre a su configuración actancial parece contradecir esa fuerza destructiva, más propia para Nana o Tante Dide, por ejemplo. Por otro lado oponer "mujer terrible" a "mujer ideal", oposición altamente significativa en Zola, supone trabajar con elementos pertenecientes a niveles diferentes emocional/filosófico, algo que nos parece poco riguroso metodológicamente.

Esta indiferenciación pulsional, donde la Vida y la Muerte aparecen estrechamente vinculadas en el universo femenino, nos remite, como veremos en la arqueología mítica, al mito del Eterno retorno y su vertiente cósmica, la ciclicidad.

El paso del libro I al III, supone a este nivel, la reconquista del espacio espiritual -esencialmente masculino- reconquista ardua, difícil y que ha requerido la inevitable negación del cuerpo y el abandono del espacio femenino. En términos religiosos, asistimos a la lenta madurez del sentimiento crístico en el padre Mouret, en un camino ascético que le llevará a su unión con Cristo. La Virgen desaparece por completo, - *On dira que vous n'aimez pas la sainte Vierge (...)*. (F.A.M, p. 1438)- así como sus referencias psico-sensoriales (blancura, verdor, flores, sensualización; espacios e iconografía como su altar, su imagen; incluso la coordenada temporal abandona el "mes de María"). El espectro conceptual y plástico de Cristo lo invade todo (oro, rojo, negro, penitencia; focalización espacial en el Altar Mayor y Capilla de los Muertos; dominio simbólico e iconográfico de la Cruz, etc.)

Pero no se trata de la simple sustitución de la Virgen por Cristo, se trata de un cambio radical en los planteamientos religiosos -que no tanto ontológicos-, del padre Mouret, como corresponde al paso de sentimiento de

amor-Vida, al sentimiento de culpa-Muerte³⁰³. La culpa matiza esa elección de Cristo, del Cristo de La Pasión, del sufrimiento y la Muerte, así como la del Dios terrible e inmisericorde del Antiguo Testamento.

Il lui fallait un Dieu jaloux, un Dieu implacable, le Dieu de la Bible, environné de tonnerres, ne se montrant que pour châtier le monde épouvanté. (F.A.M, p. 1480).

Pero, por su rentabilidad analógica, nos interesa mucho más la imagen de Jesús en su Pasión, iconográficamente recreada en el Vía Crucis y que resume perfectamente el sentimiento del padre Mouret: no sólo la muerte del cuerpo, sino el sufrimiento son necesarios para la elevación de un espíritu penitente. Nos encontramos de lleno, como veremos, ante la sobredeterminación de la vía purgativa, en el camino de la ascética.

De modo que, una visión global de ambos libros nos permite el estudio de la evolución del sacerdote desde presupuestos místicos (desvalorizados por su infantilismo) en torno a la figura mítica de la Virgen, hacia presupuestos ascéticos (más íntegros) recogidos en la figura de la muerte de Cristo.

³⁰³ Aprovechamos la ocasión para dejar constancia de que cuando hablamos de Vida-Muerte en referencia a la sintaxis actancial del padre Mouret, empleamos la acepción material de ambos términos, que no su interpretación religiosa, necesariamente diferente. Así la vida que evoca la Virgen y el espacio femenino del primer libro, es la vida material, la del cuerpo y los sentidos, del mismo modo que la muerte del libro III supondrá la muerte de esos mismos elementos.

a.1 Ensoñación mítico-simbólica de la Virgen

La catálisis temática del padre Mouret, motor no sólo de su evolución sino de la progresión del texto, es sin duda, en el primer libro, la perversión devocional hacia la Virgen. Se trata de la subversión de al menos las dos primeras de sus tres naturalezas míticas, recogidas sabiamente por las letanías:

Virgo virginum-Mater amabilis-Regina angelorum

Asistimos a una progresiva deriva en la naturaleza maternal de la Virgen, contaminada poco a poco por otro tipo de amor, no precisamente filial, sino más próximo a la sexualidad, siguiendo en definitiva el prototipo amoroso inaugurado por el amor cortés.

En un primer momento el padre Mouret recrea la naturaleza maternal de la Virgen, que no su maternidad³⁰⁴, como sustituto psicológico de un afecto

³⁰⁴ Maternal y maternidad adquieren una oposición altamente significativa en el texto: el primero de los términos supone la protección y equilibrio frente a la dimensión terrible de la feminidad, encarnada precisamente en la maternidad-fecundidad. Como tendremos ocasión de ver en la iconografía mariana, existe una clara diferencia iconográfica entre rasgos maternales de la Virgen que provocan sensación de sosiego y refugio: "... la Mère aux minces bandeaux de cheveux châtons... (F.A.M, p. 1285), "... son étroite bouche riante, ses fines mains tendues." (F.A.M, p. 1287) y sus rasgos que implican maternidad y que trastornan al padre Mouret: "... cette taille ronde de femme faite, cet enfant nu qu'elle portait sur son bras, l'inquiétaient, (...)." (F.A.M, p. 1295).

del que se vió biográficamente privado. La determinación del papel maternal de la Virgen dentro de la dimensión evenemencial del texto viene reforzado narratológicamente por la ausencia de las referencias familiares tan características en la serie: el padre Mouret parece un ser aislado, apenas determinado por el contexto familiar de tanto peso en otras novelas. Pero, más importante a nuestro entender es el hecho de que el reforzamiento de esta ensoñación nos sitúa en el punto inicial de la estructuración actancial del padre Mouret en este libro, a partir de la cual se iniciará su dinámica personal, esto es la hipervaloración de la infancia, como lugar privilegiado del hombre, donde se dan cita todas sus virtudes, reunidas bajo la idea de pureza.

Mère très pure, Mère très chaste, Mère toujours vierge (...). (F.A.M., p. 1312); Je voudrais encore être enfant. Je ne voudrais être jamais qu'un enfant marchant à l'ombre de votre robe." (F.A.M., p. 1313).

Pero como veremos más adelante, esa valoración exagerada de la infancia, da lugar a infantilismo y al primer movimiento ontológico del padre Mouret: la involución.

Hasta ese momento, al margen de la especial patología del cura, no se produce deriva alguna respecto a la doxa religiosa:

Mater purísima, Mater castísima, Mater inviolata, Mater immaculata...

El conflicto se plantea con la progresiva sensualización de ese amor, hasta llegar a su franca sexualización, que desde luego contraviene todo el discurso religioso.

J'irai plus haut, toujours plus haut, jusqu'à ce que j'aie atteint le brasier où vous resplendissez. Là c'est,..., une immense rose blanche dont chaque feuille brûle comme la lune (...). Alors... j'entrerais en vous,..., et les noces s'accompliront (...). Avoir tout l'amour, couché sur des ailes de cygne,..., aux bras d'une maîtresse de lumière (...)." (F.A.M., p. 1315).

Aunque sea adelantar conclusiones pertenecientes a la infraestructura psicosensores, repasemos la carga semántica del fragmento.

Es habitual en Zola la duplicidad discursiva mediante la cual el texto es susceptible de dos lecturas, una evidente y otra simbólica, y más habitual, encontrar este mecanismo con referente sexual³⁰⁵. Sustantivos y verbos se alían para entrar en el campo semántico del acto amoroso: *j'irai plus haut, toujours plus haut, j'entrerais en vous, brûle, brasier, noces, maîtresse*, al margen de arquetipos como la luna, espacio de la sexualidad femenina, o el cisne, simbolización de la mujer desnuda. La Virgen María ya no es madre, sino

³⁰⁵ En el mismo Libro I de la novela, encontramos otro ejemplo de ambigüedad referencial cuando se nos describen las labores del campo/promiscuidad que llevan a cabo los habitantes de les Artaud: *C'étaient des fronts suants apparaissant derrière les buissons, des poitrines haletantes se redressant lentement, un effort ardent de fécondation (...).* (F.A.M., p. 1240).

amante, y como en la ensoñación maternal, esto supone una repercusión existencial en el padre Mouret: su delirio de sexo místico se basa en su previa asexualización para borrar ingenuamente la idea de pecado, con lo cual nos encontramos de lleno con pulsiones masoquistas y castradoras que nos reenvían al espacio de Muerte, como estudiaremos en la estructuración actancial. Pero más interesante es, la idea de pecado que aparece aquí en toda su dimensión. La verdadera "faute" del padre Mouret, no es su unión inocente y amnésica con Albine en el Libro II, su verdadero pecado con las condiciones teológicas requeridas -materia grave, consentimiento y pleno conocimiento- es doble y se produce aquí:

- por una parte, pecado de soberbia, al querer rivalizar con Dios y el Espíritu Santo junto a la Virgen. Como tendremos ocasión de comprobar más de una vez, se trata de una constante en la dinámica actancial del padre Mouret, un natural proclive a la vanidad, al orgullo, a la soberbia. Esto nos remite sutilmente a la naturaleza del pecado de Adán, que quiso acceder a la sabiduría divina, al pleno conocimiento del Bien y el Mal, patrimonio exclusivo de Dios;
- por otra parte, pecado sexual que entraña siempre muerte, siguiendo tanto la doctrina del catolicismo, como las más antiguas mitologías paganas, y lo que es más importante, siguiendo la línea inaugurada por Tante Dide, la Eva del mundo Rougon-Macquart que por

su pecado sexual -su unión ilícita con Macquart- marcó para siempre con su estigma a sus descendientes. No en vano Rougon-Macquart no es sino la transcripción de "tache rouge", mácula roja³⁰⁶, pecado de pasión sexual.

No es de extrañar que el padre Mouret se desmaye tras este paroxismo sexual, en los límites de lo que su frágil equilibrio emocional puede soportar, simbolizando la muerte como castigo a su herejía y como paso previo a su renacimiento.

b) ARQUEOLOGÍA MÍTICA

b) 1. La Virgen como arquetipo mítico

A imagen del sistema de las letanías, el primer libro de La Faute, supone desde la perspectiva mariana, un recorrido por su triple naturaleza, entroncando más con los escritos apócrifos, responsables de toda la mítica mariana, que con el Nuevo o el Antiguo Testamentos.

La hipervaloración de la virginidad de María en el padre Mouret - ... lui criant six fois sa virginité, la bouche comme rafraîchie chaque fois par ce mot de vierge,

³⁰⁶ Doblemente roja, pues la mácula, médicamente es una dilatación de los capilares sanguíneos. Volveremos sobre esta sobredeterminación del rojo.

auquel il joignait des idées de puissance, de bonté, de fidélité. (F.A.M., p. 1293) - es el reflejo, con todas sus paradojas, de una tradición religiosa que desde su origen etimológico³⁰⁷ hasta contaminaciones doctrinales posteriores (puritanismo, protestantismo) fue incluyendo la sexualidad dentro del espacio de la culpa y lo que es más, de la Muerte. El ascetismo del siglo IV fue el encargado de poner orden en la confusión que provocaba la naturaleza virginal de María, anunciando sobre la vinculación entre muerte y sexualidad, el postulado de la inmaculada concepción.

Car là où il y a mort, il y a aussi copulation sexuelle, et là où il n'y a pas de mort il n'y a pas non plus de copulation sexuelle. ³⁰⁸

La virginidad quedaría definitivamente asociada a María, como pulsión de Vida y la sexualidad a Eva, como pulsión de muerte³⁰⁹. La insistencia en la virginidad mariana se explica porque se precisaba como un lógico necesario a la concepción y pureza de Cristo, de ahí que

³⁰⁷ Es posible que el apelativo "virgen" para designar a María, se deba a un error de traducción que llevó a emplear el término griego "parthenos" referente a una condición física y fisiológica en lugar del término semítico que designaba el estatus socio-legal de una joven soltera.

³⁰⁸ San Juan Crisóstomo, De la Virginité, cfr., Kristeva, 1983: 229.

³⁰⁹ De aquí a la sexualización de la noción moral de pecado no hay más que un paso, como veremos más adelante en Zola.

en el 2º concilio de Constantinopla, bajo la influencia del arrianismo se la declare "perpetuamente virgen" o que en el concilio del 451 se la denomine **aeiparthenos** (siempre virgen). Desde la perspectiva sexual, se salvaguardaba la inmaculada concepción de Cristo, que sin embargo precisaba para ser total, de la inmaculada concepción de María. Y es aquí, en la relación de María con Cristo, donde el mito encontró las mayores dificultades para su racionalización. Dificultades que se articulan en una dinámica causal y temporal: si María es anterior a Cristo y origen humano de éste, su concepción debería ser igualmente inmaculada que la del propio Cristo, puesto que un ser puro no puede ser concebido en el pecado original, y éste solo quedará borrado con la muerte de Cristo en la Cruz, lógicamente posterior a la concepción de María. La literatura apócrifa se declaró enseguida partidaria de la inmaculada concepción de María, aunque no tanto los padres de la Iglesia que se mostraron reacios ya que esto implicaría abrir el camino hacia la deificación de la Virgen, dotar al cristianismo de una diosa-madre demasiado próxima al modelo pagano. Esta particular situación se resolvió con la formulación de Duns Escoto que formulando la redención de Cristo como "**praeredemptio**", la extendía a una temporalidad anterior.

De modo, que cuando en el texto se habla de la inmaculada concepción de María se reúnen la suya propia y la de Cristo.

Votre fils est né du souffle de Dieu, vous-même êtes née sans que le ventre de votre mère fût souillé, (...). (F.A.M., p. 1312).

Salvados los escollos que provocaba la naturaleza de la Virgen, el camino a su deificación y consiguiente miticidad quedó definitivamente allanado con su inmortalidad. La Virgen no muere, sino que a imagen de creencias orientales, transita, de un lugar a otro en el ciclo de la vida. Para no perder de vista nuestra referencia textual, hagámos un alto, no en el tránsito occidental de la Virgen, la Asunción³¹⁰, sino en el tránsito oriental, la dormición o *koimesis*. Para la iglesia de Oriente, la Virgen se transforma en niña en brazos de su hijo que se convierte así en padre. Dos ideas: el eterno retorno y la metamorfosis de la divinidad, redundantes en el texto de Zola: el capítulo XIV de *la Faute*, donde se desarrolla la historia de la devoción del padre Mouret por la Virgen actualiza narrativa y evenemencialmente esta configuración mítica. El padre Mouret de niño, ensueña una Virgen madre.

Tout enfant,..., il se plaisait à penser qu'une belle dame le protégeait, (...). (...) il racontait que la Vierge était venue l'embrasser. (F.A.M., p., 1287).

Más tarde, esa misma Virgen, ya no es la dama, sino la niña.

³¹⁰ En Occidente, la Asunción de la Virgen llega a las Galias en el siglo VII desde Bizancio, donde se celebraba desde el siglo IV. Se constituirá en dogma en 1950.

(les images de Marie) *"une famille de belles jeunes filles(...) il n'avait point peur d'elles comme des grandes personnes. Elles lui semblaient..., être les petites filles du ciel(...). (íbid.), para volver a crecer siguiendo la propia evolución del cura.*

Vemos cómo la trayectoria biográfica de la Virgen nos reenvía al tema de la ciclicidad de la vida y de la vida material sobre todo, que veremos enseguida dentro del mito del Eterno Retorno.

Para completar la multiplicidad biográfica y simbólica de la Virgen, recordemos su representación como esposa de Cristo, imagen extendida en Europa Occidental, tras San Bernardo y el Císter. Como veremos a la hora de estudiar Le Rêve, fueron muchas las vírgenes mártires, cuya leyenda nos las muestra en tanto que esposas de Cristo: Santa Catalina de Alejandría (muerta en 307) se veía recibiendo el anillo nupcial de Cristo o Santa Catalina de Siena (muerta en 1308) tuvo la visión de su matrimonio místico con Jesús. Es esta recreación de la Virgen como esposa de Cristo la que pudo dar pie, pasados los momentos de sublimación espiritual del primer culto mariano, a su vinculación con el amor cortés, a partir del siglo XIII. La Virgen y la Dama tenían en común, ser el único objeto de deseo del hombre, excluyendo a cualquier otra mujer y encarnar una autoridad absoluta, más primitiva, frente al poder del Padre. Pero la Virgen reúne en ella los atributos de la mujer ideal: mujer

deseada y santa madre, una gloriosa totalidad inaccesible. A partir de aquí asistimos a una progresiva humanización del cristianismo a través de la percepción más carnal propia de la figura de una madre humana.

Volviendo a nuestro texto y como prueba de que todo obedece a una espesa red de correspondencias, podemos evidenciar el paralelismo existente entre la evolución del mito mariano y la devoción del padre Mouret: uno y otro se van aproximando al espacio amoroso propiamente dicho, como una consecuencia de la valoración que el ascetismo daba a Cristo y a su espiritualización y poder. El padre Mouret, huye en cierto modo del rigor espiritual de la devoción por Cristo y humaniza el culto divino desvinculándolo de la figura masculina. La brecha se abre cuando el padre Mouret da un paso más allá en esa humanización y cae en unos presupuestos que ni él mismo puede tolerar. Justificamos entonces el planteamiento que formulábamos en el decorado mítico, respecto al pecado de soberbia del padre Mouret, empeñado en sustituir a Cristo junto a María en todas y cada una de las ensoñaciones simbólicas de esta última.

Pero el arquetipo mítico de la Virgen no quedaría perfectamente delimitado sin hacer alusión a su tercera naturaleza: *Reine des vierges, Reine de tous les saints, reine conçue sans péché!* (F.A.M., p. 1294).

María Regina virginum, Regina sanctorum omnium, regina sine labe originali concepta representa el poder

terrenal supremo como lo demuestra el título de Nuestra Señora, en analogía con la dama noble en las cortes medievales. Como en el caso de su divinidad, la iglesia frenó esta consideración política hasta ver su propio poder consolidado, momento en se identificará como institución con ella³¹¹.

El texto incide repetidas veces en la iconografía de Maria Regina diferente de la de sus otras naturalezas. Si la iconografía maternal provocaba sosiego y la material, desazón sensual, la regia provoca la sumisión y el miedo que desembocarán en el servilismo masoquista, como veremos en la estructuración actancial³¹². Esta iconografía se generaliza a partir de las representaciones en la iglesia de Santa María Antigua en Roma, que datan del siglo VI. A partir de entonces será sólo María la que lleve los atributos externos de realeza -corona, manto, etc...-que se recogen en el texto.

... sa couronne d'or,..., son manteau d'or, par tout l'or qui la changeait en une princesse terrible... (F.A.M., p. 1296), ... il se la figurait ainsi, au milieu de sa cour céleste, laissant traîner parmi les étoiles la queue de son manteau royal...(F.A.M., p. 1295).

³¹¹ María fue oficialmente proclamada Reina en 1954 por Pío XII y Mater Ecclesiae en 1964.

³¹² Es esta una prueba más de la escasa gratuidad del nivel plástico e iconográfico de la descripción zoliana, que muchas veces adquiere rango de fuerza actancial.

b.2 Del Árbol del Conocimiento al Árbol de la Vida

Ya tuvimos ocasión de hablar del poder analógico de la imagen del árbol en la mítica zoliana, llegando incluso a ser un instrumento metodológico en su planificación de la serie. En esta novela, encontramos tres árboles de una intensidad mítica que creemos necesario estudiar.

Le Solitaire, único y hierático ciprés del cementerio, supone tanto en el libro I como en el III, a través de los valores masculinos que representa, la simbolización de la conciencia religiosa del abate, una conciencia que está siempre presente en los momentos más críticos: cuando vuelve de su visita a les Artaud, al volver se su primera visita al Paradou, en plena crisis mística al final del primer libro, y cuando vuelve del Paradou, tras negar a Albine; es decir cuando la feminidad y sus poderes -fecundidad, proliferación, etc.-han hecho tambalearse su condición espiritual y material. Parece que las cualidades materiales del ciprés -color negro, ascensionalidad, inmovilidad- (que lo alejan del campo semántico de lo vegetal tradicional en Zola) recordaran al padre Mouret su esencia religiosa, necesariamente ajena a la vida natural y sus vicisitudes.

Tras renunciar definitivamente a la mujer, al cuerpo, a la materia, es la visión del ciprés la que anuncia su conquista de la vía unitiva, en su andadura ascética.

Quand il aperçut au loin, ..., la barre noire du Solitaire, ..., il eut un faible sourire. Dans ses yeux clairs, se levait une grande sérénité. (F.A.M., p. 1508).

Pero otros dos árboles, de resonancias míticas más generales son dignos de análisis:

- el árbol del Conocimiento
- el árbol de la Vida,

ambos dentro del contexto cristiano.

La conocida recreación que del Génesis lleva a cabo el libro II de la novela, termina con la presentación del Árbol del Conocimiento, un árbol de fuertes connotaciones femeninas, por su forma abovedada, acogedora, por su instancia fecunda. Es el árbol bajo el cual Serge conocerá el amor material, la plenitud de sus sentidos junto con Albine.

Sin embargo, este árbol, seno de la pretendida "faute" de Serge, se transformará en el árbol de la Vida (espiritual) en el libro III, en la imagen de la Cruz.

De Jésus il ne prenait que la croix. Il avait cette folie de la croix (...). (...). Il voyait en elle la force de l'âme, la joie de l'esprit, la consommation de la vertu, la perfection de la sainteté. (F.A.M., p. 1480).

Se trata de una recuperación de la leyenda de la Cruz³¹³ según la cual, la madera del árbol que originó el pecado en el Paraíso, serviría para la construcción de la Cruz. El simbolismo del árbol de la Vida va más lejos, llegando a su identificación con Cristo, frecuente en los escritos de los Padres de la Iglesia.

La obsesión del padre Mouret por la Cruz, es su obsesión por renacer a la vida del espíritu tras la muerte del cuerpo. La estrecha vinculación de ambas significaciones vegetales que enlazan vida y muerte, nos remiten si no a la idea de ciclicidad, pretendidamente patrimonio del materialismo, sí a la de regeneración, a la de la muerte relativa, la muerte necesaria para engendrar vida. Aunque Zola pase de puntillas por la idea de resurrección cristiana, más interesado en la recreación del espacio de la muerte material, esa idea aparece sutilmente y queremos dejar constancia de ella, para demostrar que planteamientos tan aparentemente dispares como el materialismo y el cristianismo, pueden tener puntos de contacto, quizá en un sustrato mítico común.

(Albine al padre Mouret) *Et tu vis au milieu de la mort. (...)/ -Non, tout revit, tout s'épure, tout remonte*

³¹³ Esta leyenda, de enorme difusión en la Edad Media y Renacimiento, tiene sus orígenes en el evangelio de Nicodemo y en la Leyenda Dorada: *Dichoso y tres veces dichoso el árbol en que Dios está extendido./ Ese árbol es la Cruz*; (Giacomo de la Vorágine, 1982: 587. Baste recordar aquí que ésta última es el hipotexto religioso que estructura completamente Le Rêve.

à la source de lumière. (F.A.M., p. 1469) (Estas palabras en boca de un sacerdote en plena ejercitación ascética, no pueden sino remitir a la resurrección en Cristo).

b.3 Otras referencias míticas

Por encima de resonancias míticas como el mito de los "espartoi", el mito de Narciso (referentes antropológicos de una infraestructura psicosensorial muy determinada) o el complejo de Edipo, destaca en toda la novela el mito del Eterno Retorno.

Se trata de un mito de amplio espectro en el texto, pues lo encontramos integrando parte del nivel noémico - religioso y naturalista- sobre una consistente base psicosensorial, especialmente en lo que a estructuración espacial se refiere. Desde nuestra perspectiva podemos decir que el Eterno Retorno actualiza el mito de los orígenes, desdoblado en el libro I de la novela en su doble vertiente pagana y cristiana. Lo curioso es que en su vertiente pagana, el determinismo, clave de la articulación de este mito, no participa de la interpretación socio-biológica propia del materialismo positivista, sino que se trata de un determinismo fundamentalmente mítico y simbólico³¹⁴.

³¹⁴ Otra de las derivas del naturalismo zoliano; en este texto tan insólito, ni siquiera el fundamento de toda la serie, el determinismo biológico, tiene un papel

La vertiente pagana sobre los orígenes nos remite al mito de la madre-tierra, diosa telúrica cuya importancia se acrecienta en las regiones meridionales. La Gran Madre, en su entidad religiosa y psicológica, supone siempre un regreso al origen, regreso que implica necesariamente el paso por la Muerte. Pero curiosamente esta configuración mítica entronca con la tradición cristiana y su diosa-madre, la Virgen, como demuestra un himno del siglo XII, citado por Eliade en su Traité, y que designa a la Virgen como "terra non arabilis quae fructum parturit"³¹⁵. Así pues, la feminidad de la tierra abarca las esferas paganas y cristianas, aunque la interpretación de la fertilidad, catalizador de esta ensoñación, difiere en una y otra obviamente.

En el texto es la recreación del pueblo, la que actualiza el mito de los orígenes según el cual *un groupe presque biblique* (Esbozo, F.A.M., p. 1678), *une humanité ... qui recommençait les temps* (F.A.M., p. 1232)- vió truncada su perfecta armonía natural por un asesinato, héroe, divinidad, antepasado, (*un Artaud avait tué un Artaud, un soir, derrière le moulin* (F.A.M., p. 1223)); a partir de su cadáver nacerían las primeras plantas y se dividiría en sexos el género humano. Aparecerían entonces las labores agrícolas, vinculadas a la sexualidad, y como consecuencia, la tierra fertilizada quedaría como una

significante.

³¹⁵ Cfr., Eliade, op.cit.: 226.

imágen isomorfa de la mujer. La tierra pues sería la base material de ese eterno retorno bajo la idea de ciclicidad agrícola y estacional.

En lo que a versión cristiana se refiere, encontramos una particular situación. En principio la doctrina cristiana no puede concebir el eterno retorno para explicar los orígenes; esto impediría la elevación del espíritu y su progresión continua hacia Dios. De ahí la función del alma que evita la muerte, la vuelta a la tierra. Sin embargo en el texto, aparecen indicios que vinculan la religión católica con ese mito: las metamorfosis de la Virgen recordaban esa ciclicidad en la que el elemento femenino era principio y fin, madre e hija; la explicitación de las diferentes festividades del calendario litúrgico no son sino trasvase de la ciclicidad natural a lo religioso; y lo que es más, la pareja Albine Serge en su devenir actancial se ve sobrederminada por la triple actualización no sólo del mito pagano de la madre tierra, cuna y tumba de la vida sino, por la leyenda del Paradou y el mito bíblico del Génesis.

La funcionalidad de este mito religioso es diferente de la de los otros esquemas míticos:

- el mito religioso del Génesis, obvio en sí mismo, se vacía de contenido al ser explicitado tan insistentemente por las numerosísimas intromisiones

del narrador a lo largo del Libro II. El mito se transforma en estereotipo y abandona su funcionalidad antropológica para adquirir otra de corte narratológico: el mito del Génesis sirve únicamente como referencia para sumergir al lector en el espacio de la fatalidad, pero sólo al lector pues los actantes lo ignoran.

El doblete mítico-determinista se completa con la leyenda del Paradou, de los amores desgraciados de una pareja anterior, que como racionalización del mito, planean sobre Serge y Albine con el anuncio de su trágico final. Esta leyenda sí ejerce un determinismo conocido por los actantes, cerrando así una estructura mucho más inmovilista de lo que parece a priori.

En realidad, toda la arqueología mítica de los dos primeros libros se presenta en principio como la negación del progreso, a lo que contribuyen mitos adyacentes como el de Edipo: el padre Mouret en su delirio mariano ensueña un encuentro amoroso con la Virgen, a la que sigue llamando madre, imaginando que *habitait le bel intérieur de Marie, (...)*. (F.A.M., p. 1289); pero volver a la madre implica negar la evolución, la madurez, que supone aceptar los límites que impone la figura paterna, que con su presencia garantiza el desarrollo del hijo como individuo. El padre Mouret ignora voluntariamente la figura paterna -Dios- en el libro I, y en su afán de

regressus ad uterum, lo que hace es acercarse a ese estadio nihilista que se correspondería en parte a la nada a la que aspiran los místicos.

C'était un élan d'amour pur, Là, mourant à lui-même (...). (...), avec l'espoir de réaliser son rêve d'anéantissement humain ... il vivrait dans le sommeil des saints. (F.A.M., p. 1232).

La generación de un espacio de la fatalidad y con él de la tragedia parece pues evidente, a la vista de lo expuesto en el libro I y se completará con el encuentro en el Paradou del libro II. Ahora bien, el libro III abre una doble interpretación que como veremos puede conjugar ese inmovilismo fatal, esa participación natural en el ciclo vital con la evolución hacia una madurez espiritual en el padre Mouret, que haría del texto, una novela ejemplar desde el punto de vista católico.

Si desde el punto de vista "natural" Serge muere por no haber podido aceptar su cuerpo, desde el punto de vista religioso, el padre Mouret, abandona unos falsos planteamientos místicos, para iniciar, peniblemente, la vía de la purificación ascética, encaminada a su unión con Cristo.

2.2.3 a) PROCESO ENUNCIATIVO

En el recorrido por los niveles paradigmáticos de los textos zolianos, ha sido siempre el proceso enunciativo uno de los más rentables a la hora de llevar a cabo una lectura descodificadora del naturalismo. Ocurría por lo general que en un marco que se quería mimético, las marcas morfosintácticas del yo emergente se destacaban con cierta claridad evidenciando el nivel pulsional del texto. Sin embargo, en La Faute de l'abbé Mouret, el mecanismo parece haberse invertido y más valiera buscar en un corpus declaradamente analógico, marcas que remitieran a campo un mimético. Porque la presencia del Yo que escribe es tan evidente, que el estudio del proceso enunciativo sería interminable y nos llevaría al literal "desguace" del texto, plagado de figuras retóricas, de manipulaciones temporales, de deestructuración espacial, de discursos subyacentes, de dobles lecturas, etc...

Para no entrar en consideraciones que estudiaremos en apartados posteriores, veamos ahora únicamente algunos mecanismos narratológicos que nos han parecido interesantes, aunque no son ni mucho menos los únicos.

a.1 Configuración tripartita del texto

Ya hemos tenido ocasión de mencionar la configuración tripartita del texto, único en toda la serie. Obviamente la realidad no se estructura en

trípticos que se repiten especularmente en las diferentes coordenadas del texto. Parece pues que desde el proyecto, desde el esqueleto mismo, el texto rehuye paradójicamente el referente mimético. Pero esta configuración va más allá de ser una mera construcción: es la base que sustenta todo, y decimos todo, el entramado anecdótico y simbólico. Nos referimos muy especialmente a la ensoñación psicosensorial del color que cobrará su plena significación dentro de ese devenir tripartito, ("blanco"- "verde"- "negro"), y a la recreación ideológica del hecho religioso, que no podría entenderse sino en esa misma evolución, por otra parte esencia misma de la catálisis temática del padre Mouret (marianismo-naturalismo-cristismo).

Esta estructura de tres vértices, fomenta una serie de relaciones paralelas entre los libros I y III, casi simétricos formal, anecdótica, ideológica y simbólicamente. (Mismo número de páginas y división de capítulos, fuerte contenido evenemencial, contraste en sus respectivos sentidos religiosos, etc.). Siendo por otra parte esta simetría la encargada de poner más de relieve el particular carácter del libro II.

a.2 La imagen americana

Ya estudiamos anteriormente ³¹⁶ el procedimiento de la imagen americana como elemento subversivo de un

³¹⁶ Ver supra nuestro capítulo 1.3 aproximación al realismo, especialmente 1.3.2.2 Deriva narratológica.

espacio pretendidamente naturalista, al servir de introductor de discursos subyacentes como el irónico, en el caso de Zola. A lo largo de toda la serie, esta manera sutil que tiene el yo de dejarse oír, escoge casi siempre referentes religiosos, cuya sacralidad, adoración y respeto hacen más estridente su banalización.

Los primeros capítulos de La Faute de l'abbé Mouret, son sin lugar a dudas un monumento a tal instrumento narrativo. Bajo la descripción de las tareas de preparación de la iglesia para la misa y el transcurso de la misma, se esconde una voluntad de **desacralizar** tanto el espacio como el acontecimiento. Volveremos sobre ello al estudiar el tratamiento del espacio, veamos ahora su aplicación concreta desde el punto de vista enunciativo. Verdaderamente todo el pasaje de *le ménage du bon Dieu* (F.A.M., p. 1216) se basa en la sucesión de estas imágenes americanas construidas sobre la tensión que produce la descarada vecindad de los objetos más prosaicos, como son los de la limpieza, y de los objetos más sagrados, los de la misa. El altar, el misal, los cirios se ven literalmente agredidos por las sacudidas del plumero, el trapo o la escoba; las sagradas vestiduras del cura se guardan en un antiguo armario de cocina.

.... elle s'agenouilla devant un ancien buffet de cuisine dans lesquels étaient serrés les vêtements sacrés. (...) "La chasuble d'or, n'est-ce pas?" (...) elle la posa sur le buffet (...) (F.A.M., p. 1216).

Los ornamentos y paños sagrados sucumben a una colada interminable: *"J'ai pris hier soir tous les purificateurs, les pales et les corporaux sales pour les blanchir (...). Je ne vous ai pas dit, monsieur le curé: je viens de mettre en train, la lessive. Elle est joliment grasse! Elle sera meilleure que la dernière fois!"* (F.A.M., p. 1217) y los andares cojitranco y escandalosos de La Teuse, criada eficiente y de imparables verborrea, contrastan con el imperturbable recogimiento de un cura oficiando devotamente una misa sin fieles. *L'abbé Mouret lui imposa silence de la main. Il n'avait plus ouvert les lèvres, il récitait les prières consacrées, (...) (F.A.M., p. 1219).*

Podemos hablar de una macro imagen destinada a introducir sutilmente la ironía a través de la materialización de lo espiritual: lo más material -la limpieza- y lo más espiritual -la religión-. Lo cotidiano contamina lo sublime, todo parece aliarse en contra de una sacralidad decididamente ridícula, encarnada en el padre Mouret.

Este procedimiento, tiene muchas veces interesantes conexiones con la estética, particularmente con la iconografía religiosa de la que ya hablaremos. Un arte religioso en verdadero declive, fomenta la ridiculización de las imágenes.

Un Saint Joseph horriblement peinturulé... tenait lieu de pendule. (F.A.m., p. 1450).

a.3 Los procedimientos analógicos

En otro orden de cosas, podemos destacar el procedimiento que introduce a veces el discurso analógico más osado. Las metáforas más exageradas, formal y temáticamente, no se nos presentan directamente, sino que Zola, como atacado por cierto pudor naturalista, las coloca en el discurso emocional, alucinatorio o abiertamente grotesco de un actante, lo que en parte le "exime" de responsabilidad narrativa. Así ocurre en el caso de Archangias, por cuya boca conocemos a un pueblo que en sus labores agrícolas fornicaba con la tierra.

Les Artaud, ..., forniquaient avec la terre, selon le mot de frère Archangias. (F.A.M., p. 1240); o la misoginia del catolicismo más terrible.

Et toute sa haine de la femme parut. Il ébranla la table d'un coup de poing, il cria ses injures accoutumées. (F.A.M., p. 1278).

El mismo padre Mouret tan dado a las alucinaciones ... *crut tout d'un coup, ..., voir l'église s'éclairer intérieurement d'un éclat de fournaise, d'une splendeur de fête infernale, où tournaient le mois de mai, les plantes, les bêtes, les filles des Artaud, ... (F.A.M., p. 1309).*

"Selon le mot de...", "toute sa haine..." o "il crut voir" son el escudo que garantiza, aunque pobremente, a un narrador en teoría ajeno a tal grado de analogía. Sin embargo, debemos agradecer a la debilidad del procedimiento, los fragmentos más simbolistas y poéticos

de la novela, que exceptuando todo el libro II, podríamos resumir en las dos magníficas alucinaciones del padre Mouret, al final de los libros I y III respectivamente.

a.4 La analepsis

Para terminar, estudiemos el uso de la analepsis para favorecer el repaso de la trayectoria existencial del padre Mouret, extratextual, en el caso del primer libro y intratextual en el tercero.

En el libro I, el repaso a la vida anterior del padre Mouret, obedece a dos necesidades:

- una, la de poner en antecedentes a los lectores sobre la trayectoria existencial del padre Mouret.
- otra, de orden simbólico radica en la contaminación de todo el fragmento analéptico por la devoción mariana, que llega a contagiar el ritmo, la sintáxis y el proceso enunciativo en general, de las letanías a la Virgen y de los misterios del Rosario.

Tandis qu'il la nommait Miroir de Justice, Temple de la sagesse, Source de sa joie ... (F.A.M., p. 1293) (Speculum justicie, Sedes sapiencie, Causa nostre leticie...); Elle se changeait en Maison d'or, en Tour de David, en Tour d'ivoire... (F.A.M., p. 1294) (Turris davidica, Turris eburnea, Domus aurea...).

Exceptuando algunos cambios en el orden de las advocaciones, Zola las toma literalmente en su morfosintáxis, que llega a extenderse a todo el capítulo:

sucesión de vocativos separados por comas, ausencia de verbos de acción, inflación adjetival, repeticiones... todos estos, rasgos propios de las letanías y del desarrollo de un capítulo dedicado a la Virgen, que aparece construido bajo el signo de la reiteración paradigmática. Dejaremos para más adelante el estudio temático no de las letanías en general, sino de las que Zola ha elegido para la configuración psico-sensorial del imaginario de la Virgen.

En el libro III, los fragmentos analépticos, repasan bajo otro signo el recorrido anecdótico y simbólico efectuado en el libro II, por la pareja en el Paradou. Cuando Albine va en busca de Serge a su iglesia, o cuando ambos se encuentran en el Paradou por última vez, asistimos a un contraste de discursos, que el narrador instrumentaliza para abrir un abismo insalvable y definitivo entre ambos:

- Albine, en régimen analéptico, recuerda paso a paso, su trayectoria gozosa por los diferentes sub-espacios del Paradou;
- el padre Mouret "responde" a cada una de las evocaciones de Albine, con una reflexión religiosa de signo contrario.

Así, cuando Albine habla de los recorridos que hicieron, el padre Mouret responde con el recorrido del Via Crucis.

Tiens, dit-il, voici ce que mon Dieu a souffert.../ (...) tu voulais t'asseoir pour me prendre dans tes bras.(...)

Il faut que tu te prosternes de douleur et de pitié./ (...) Oh! les sentiers des parairies!...

(...) Et Jésus est attaché sur la croix. (...)/ Un soir, dit-elle, par un long crépuscule, j'avais posé ma tête sur tes genoux... (F.A.M., p.p., 1470-71).

Cuando recorren físicamente de nuevo el Paradou, cada nuevo espacio se genera para Albine como el recuerdo feliz y para el abate Mouret como una estación de dolor, de su particular calvario

Elle le mena au parterre. (...)/ Mais Serge témoigna une telle répugnance à entrer dans ces broussailles (...).

Elle le mena au verger (...)/... il paraissait déjà las.

Elle le mena aux prairies (...)/ et il supplia Albine de ne pas aller plus loin (...) il souffrait (...).

Elle le mena à la forêt./ Les arbres effrayèrent Serge davantage. (...)

Elle le mena aux grandes roches. (...)/ Il ne pouvait plus marcher.(...) il resta abattu. (F.A.M., p.p., 1500-1502)

La intención de una arquitectura es evidente y está lejos de la naturalidad y espontaneidad de un relato pretendidamente naturalista.

a') TEMAS MATERIALES

El hecho de que la obra de Zola sea tan proclive al estudio temático, responsable en gran parte de su justa valoración, radica en su riqueza en temas materiales, pero no desde el punto de vista positivista, sino desde su aprehensión pulsional, como base de una ensoñación del yo y del mundo.

Dentro del universo de la materia y su aprehensión sobresalen sin lugar a dudas los sentidos corporales, especialmente vista y olfato; junto con los otros tres, se erigen en principal fuente de información que el yo recibe del cosmos, información viciada y subjetiva desde su origen, marcada indeleblemente por el yo que percibe, incapaz de aprehender el mundo global y objetivamente.

Un hipotético recorrido por la coordenada sensorial en las novelas de Zola daría muchos y espectaculares resultados que acabarían por convencer a los remisos de la indudable poeticidad zoliana.

a'.1 El color

Las tres novelas que fundamentan nuestro estudio temático-estructural La conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret, y Le Rêve, suponen desde el punto de vista cromático una línea in crescendo en lo que a simbología

de colores se refiere, especialmente referida al blanco.

La "sinfonía del blanco" es algo más que la oferta en ropa de cama y mesa en Au bonheur des Dames. El blanco se anuncia en su vertiente negativa, en La Conquête de Plassans, protagoniza la más exquisita ambigüedad semántica en La Faute de l'abbé Mouret y reina indiscutiblemente el Le Rêve. Estamos totalmente de acuerdo con Michel Serres, cuando dice ... *je ne dispose pas d'un ordinateur mais je donne à parier à coup sûr que le mot le plus répété, au cycle des Rougon-Macquart, sauf manger, est le mot: blanc.*³¹⁷.

El blanco, como la mayor parte de los colores zolianos -negro y rojo, verde- va más allá de una funcionalidad plástica, que también la tiene, trascendiendo ampliamente los límites de una descripción impresionista.

Para una lectura centrada en el referente religioso, en el libro I de la Faute, es el blanco el color más destacado y más significativo a nivel simbólico, precisamente por su naturaleza ambigua, por ser la negación de todos los demás colores -espacio de muerte- y por reunirlos a todos en su espectro -espacio de vida-. Veremos cómo se transforma en uno de los principales catalizadores de la producción semántica, al estudiarlo en el apartado siguiente.

³¹⁷ Serres, 1975: 217

Teniendo como referencia la estructura psicosensores del padre Mouret (¿o acaso del mismo Zola?) el blanco, se gesta como único espacio posible para la vida, actuando como catalizador del tema de la pureza. La vida, dentro de la tradición católica debe ser pura, limpia de toda mancha³¹⁸; y esa pureza en su sublimación mística, y especialmente a través del signifiante "luz" desemboca en la esterilidad y ésta en la muerte; luego la semiología del blanco es cíclica y sin resolución, como el drama dialéctico de la ontología zoliana, incapaz de reconciliar pureza y fecundidad. No es pues extraño que el abate, en su afán de vivir en la pureza, invoque la muerte, quintaesencia de lo puro

Là, mourant à lui-même,..., il aurait attendu de n'être plus, de se perdre dans la souveraine blancheur des âmes. (F.A.M., p. 1232).

Oh la mort, la mort,..., donnez-moi la mort de tout (F.A.M, p. 1314-15).

El estudio de los campos temáticos del blanco, nos demuestra que su ambigüedad es de dos direcciones: la que acabamos de presentar, de la vida a la muerte, que además se integraría en la macroestructura cromática que lleva del blanco al negro, y la que va de la muerte a la vida.

Trabajemos sobre los textos.

³¹⁸ Veremos más adelante las relaciones estrechísimas que mantiene el tema de la blancura con el campo semántico de la higiene y la limpieza.

En el libro I podemos destacar dos configuraciones, paralelas y complementarias en lo que a campo semántico del blanco se refiere; dos de ellas remitidas al padre Mouret y a la Virgen³¹⁹ y la otra al pueblo de les Artaud. Las primeras nos llevarían del espacio de la vida al de la muerte y la segunda del espacio de la muerte al de la vida.

a'.1.1 Configuración del campo semántico cromático (I):

Lo BLANCO

a/ Nivel semémico:

A.1 L'ABBÉ

- *héliotropes* (p. 1301)
- *diacres en chasuble d'or* (p. 1304)
- *un flamboiement d' or allumé par le large rayon de soleil* (íbid.)
- *lilas blancs* (p. 1297)
- *sa voix, d'une pureté de cristal* (p. 1298)
- *son coeur candide, la blanche vie* (p. 1299)
- *il était un lis* (p.1301)
- *hostie* (íbid.)
- *bruit argentin, fumée blanche, dentelle*(íb.)
- *soleil de juin, aube* (p. 1305)
- *il était tout blanc, au matin...; cette blancheur, lui semblait faire de la lumière* (p. 1303)

³¹⁹ Aprovechamos para mencionar que el tratamiento del blanco pertenece a la iconografía tradicional de la Virgen, iconografía notablemente empobrecida durante el siglo XIX, siglo en el que el arte religioso, pierde su esplendor pasado para transformarse más bien en "estampa".

A.2 LA VIRGEN

- voile(p. 1311) -lait (p. 1289)
- aile(íbid.) -mort (íbid.)
- quérubin(p. 1312) -tête blonde(íbid.)
- lis d'argent(1312) -candeur(p. 1314)
- vase d'or (íbid.) -mousseline(íbid.)
- enfant(p. 1313) -neige(p. 1315)
- lumière (p. 1315) -haut (íbid.)
- lune (íbid.) -eau (íbid.)
- sommet (íbid.) -cygne(íbid.)

Estos dos niveles corresponden al imaginario mariano tradicional, enriquecido con las aportaciones sensoriales del mismo padre Mouret y aunque comparten muchos elementos, los desarrollaremos separadamente, para ver que concluyen de modo idéntico. Antes de seguir avanzando, queremos hacer hincapié, en el delirio de blancura que termina por dominar al narrador, escudado siempre como hemos visto en distintos actantes, delirio que lleva a redundancias del tipo *lis d'argent*, *neige immaculée*, *voile blanc*, *bain de lait*, *blancheur vierge*. La redundancia se hace obsesión y la obsesión trasciende la simbología tradicional religiosa.

b/ Nivel sémico

b.1 Sequedad cósmica: a través de la presencia de *lumière-soleil* que contamina el orden vegetal *heliotrope* y el orden mineral *or*. Otros significantes adyacentes:

- . presencia de lo mineral (*argent, cristal*) y lo vegetal (*lilas blanc, lis*).
- . Significativa ausencia de lo animal y lo líquido, bases de la ensoñación de la fecundidad, húmeda por antonomasia.

b.1.1 Pureza: *hostie*, por su carácter sagrado;
dentelle, por la delicadeza de su color;
encens, por su aroma purificador.

b.1.2: Inicio: *matin, aube*.

b.2 Feminización de lo blanco: *lait* y *eau*³²⁰
(blancura líquida) llevan a cabo una maternalización del elemento líquido que quedará por consiguiente feminizado. Pero se trata de una feminización, por así decirlo, "primaria" a través del espacio de la madre; tal ensoñación, no hará sino

³²⁰ Si el agua y la leche maternalizan y por lo tanto materializan, el agua y el aceite purifican, espiritualizan: *...lavé de son sexe. (...). Il lui semblait encore être demeuré pendant des années dans une huile sainte. (p. 1306).*

preparar la recreación de lo blanco como metáfora del cuerpo femenino, previo paso del blanco-vegetal, correspondiente a la ensoñación de Albine, espacio de la amante.

Cygne, en su simbología de la mujer desnuda, prefigura igualmente el espacio de Albine.

- b.3 Inmaterialidad: ange sublimación del espíritu;
enfant, inconsistencia material,
cuando el hombre aún no es hombre;
aurore, cuando el día aún no es día;
mort, cuando la materia deja de ser;
voile, cuando se oculta la materia.

c/ Nivel archisémico

- c.1 Esterilidad: simbología negativa de un blanco cuya derivación "lumière-feu" (soleil) implica como sabemos la idea de pureza pero también, y necesariamente, la de esterilidad, patrimonio de aquello que no crece, que no se multiplica, que no alcanza su plenitud.

- c.2 Pureza: de una feminidad ideal, inconsistente e inmaterial, imposible³²¹.

³²¹ Para que esa feminidad cobre cuerpo, se materialice, su referente primero, La Virgen, debe ser sustituido por su su referente intrínseco, Albine, y el blanco-luz, por el

d/ Nivel noémico

- d.1 Muerte deseada de la materia, del cuerpo y los sentidos, paso inevitable para la vida del espíritu.
- d.2 Muerte simbólica del ideal de amor imposible: La Virgen, para dar paso a Albine, en cierto modo desacralización del espacio femenino; y muerte simbólica de un cura, entre horrorizado y extasiado ante la audacia de sus sentimientos; muerte necesaria, en cualquier caso, para el renacimiento posterior.

Dado nuestro interés por la referencialidad religiosa, parece conveniente detenernos aún más, no en la estructuración metafórica de la Virgen, que veremos más tarde, sino en su simbología cromática, cuya disposición paradigmática acabamos de ver en paralelo a la del abbé.

Es obvio desde una perspectiva católica, que la Virgen sea recreada en función del blanco. Pero Zola se aleja poco a poco de esta tradición iconográfica.

Por un lado, se hace referencia explícita a la imagen de la Inmaculada Concepción, que como todos sabemos combina la blancura del velo y del cuerpo con el

blanco-vegetal. Sin embargo y como nuestro análisis se limita al primer libro, dejamos aquí nuestra conclusión, ahora bien, mencionando su devenir simbólico en el libro II.

azul del manto³²². Blanco y azul nos remiten a la inmaterialidad, a las formas difuminadas. No es extraño que el padre Mouret, en su ensoñación amorosa con la Virgen hable *d'un amour bleu* (F.A.M., p. 1293), o de la *dame bleue* (F.A.M., p. 1294). Y sin embargo son escasas alusiones a este color, tan virginal como el blanco.

El espacio de la Virgen, como luego el de Albine en el libro II, está invadido por *tout ce qu'il y a de blanc* (F.A.M., p. 1315), es como si la blancura de la Virgen contagiara no sólo lo que la rodea, incluido el padre Mouret, sino todas las realidades que la pueden evocar, aunque sea remotamente. La Virgen es en tanto que blanca. Desde el momento en que empieza a ensoñarse desde otra perspectiva cromática -lo verde- *Toute la lumière adoucie, comme verdie par les feuillages, dormait sur la grande Vierge dorée*. (F.A.M., p. 1285) deja de ser la Virgen³²³, para ir convirtiéndose en Albine, cuya trayectoria cromática es inversa:

. si la Virgen evoluciona del blanco al color (dorado, verde), Albine lo hace del color (naranja, rojo, marillo) al blanco³²⁴.

³²² Nos vamos a permitir una licencia para justificar la equiparación simbólica del blanco con el azul para la Virgen, en la conciencia católica tradicional. En el espacio español, tan lleno de Inmaculadas, al azul celeste se le llama "purísima", por ejemplo en el argot taurino.

³²³ Como tendremos ocasión de estudiar más adelante, la evolución cromática de la Virgen se produce de un modo paralelo a la subversión de su espacio, el espacio religioso.

³²⁴ En las escasas apariciones de Albine en el libro I, su presencia queda indicada por una profusión de colores: ... *une grande fleur jaune au centre d'une pelouse* (...). Elle

Sobre este particular, nos parece muy interesante el estudio de la convergencia del elemento cromático y el vegetal en la ensoñación del cuerpo femenino, que facilitará el paso de la Virgen a Albine.

Como veremos en el estudio de la relación textual con la doxa, la recreación de la Virgen responde en Zola, iconográfica e ideológicamente- a la imagen de "mujer etérea", inmaterial, evanescente. En esta línea es lógico que el cuerpo, no sólo se sublime, sino que llegue a desaparecer, especialmente en sus elementos más "suggerentes": brazos, cuello, pecho, cabellera, caderas, etc. La función de una vestimenta casi pétrea es la de la ocultación corporal.

Elle était petite, toute blanche. Son grand voile blanc, ... lui tombait de la tête aux pieds, (...). Sa robe, drapée à longs plis droits sur un corps sans sexe, la serrait au cou, (...). Pas une seule mèche de ses cheveux châtains ne passait. (F.A.M., p. 1311).

Sin embargo, en todas y cada una de sus representaciones, observamos una particular atención, a la única parte visible de su cuerpo.

De toutes ses séductions de femme, aucune n'était nue, excepté ses pieds, des pieds adorablement nus, (...). (íbid.).

avait une jupe orange, avec un grand fichu rouge... (F.A.M., p. 1252). En el libro II Albine heredará la blancura de la Virgen - en cuerpo, vestimenta y entidad- y que su etimología nos hacía presentir: La peau blanche d'Albine n'était que la blancheur... (F.A.M., p. 1345); ... elle était vêtue de blanc, les cheveux serrés dans un fichu de vieille dentelle... (F.A.M., p. 1316).

El pie femenino desnudo reúne ensoñaciones contradictorias en el imaginario zoliano:

- el pie blanco, inerte y frío, es una marca de asexualidad y pureza, frecuente en imágenes de santas y de jóvenes vírgenes.
- el pie desnudo, asociado al elemento vegetal -muy sexualizado en Zola- se cubre de elementos eróticos a medida que lo vegetal -rosas, generalmente- lo "tiñen" de cierto rubor. El pie blanco entonces se colorea al tiempo que se calienta. Las caricias y besos con que el hombre desea cubrir esos pies, tienen por objeto, materializarlos a través del calor.

En el caso de la Virgen, se puede ver bien cómo hay un debate entre la pureza y el erotismo: los pies deliberadamente blancos de la Virgen, están rodeados de rosas, pero son rosas mineralizadas, que intentan frenar la pasión que suscitan.

Et sur la nudité des pieds, poussaient des roses d'or, (...). (íbid.) .

En su frenesí amoroso, el padre Mouret intentará arrancar calor y color a esos pies inertes, pero cuando lo consiga, no serán ya los de la Virgen, sino los de Albine.

... le blanc rose,....,d'un pied de vierge...
(F.A.M.,p. 1340);

...il lui baisait les pieds (...). (...) conquérant les plus petites veines ... sous la peau rose. (F.A.M., p. 1406);

Je t'appartiens,..., je t'écouterai, les lèvres sur tes pieds. (F.A.M., p. 1407).

El significante "Les Artaud", cobra significado también a través del blanco, aunque de un modo diferente al que acabamos de ver.

Por un lado, el pueblo se nos muestra, desde la perspectiva del padre Mouret, como un espacio de muerte, por exceso de blanco. El doblete blanco-luz, lleva, catalizado por el sol-calor, a la misma idea de esterilidad, de aridez que hemos visto ya.

...pays terrible aux landes séchées, (...). On aurait dit qu'un immense incendie avait passé par là,..., laissant son éclat et sa chaleur de fournaise ... (F.A.M., p.p., 1230-31).

Se configura pues como el espacio de no-vida, al estar desprovisto del principal elemento que la garantiza: el agua.

L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif,... (F.A.M.P., p. 1231).

Sin embargo y paradójicamente, dentro de la muerte de este espacio hostil, la vida se abre paso con un ímpetu y una fuerza que desconciertan al padre Mouret.

... ces Artaud, c'est comme les ronces qui mangent les rocs, ici. (...) ça se multiplie, ça vit quand même. (F.A.M., p. 1237).

... il (l'abbé) se sentait assister à l'éclosion lente d'une race. (...). Les Artaud,..., le troublaient. (...). Le village n'était pas assez mort; (F.A.M., p. 1309).

El blanco-aridez que catalizaba la idea de muerte, va abriendo paso a la idea de vida, basándose de nuevo en la ambivalencia del blanco-luz. Si la luz blanca nos llevaba a la esterilidad y muerte a través de la pureza, ahora nos lleva a la vida a través de su oposición luz-sombra.

Lui (l'abbé) gardait toute l'ombre morte su séminaire. Pendant des années, il n'avait pas connu le soleil. (...). ... mourant à lui-même, le dos tourné à la lumière. (F.A.M., p. 1232).

En lo que al libro III se refiere, el libro de la ascésis del padre Mouret, no desmerece del primero en referencias cromáticas, aunque evidentemente desde otro prisma.

El cromatismo del libro III, adquiere toda su significación entendido como la base material de un nivel ideológico que nos remite, como veremos, a la vía

purgativa en el camino ascético. Cabría entonces hablar de "estructuración cromática" pues para marcar esa trayectoria, Zola organiza una evolución material que va del oro al rojo y de éste al negro. Ahora bien, en el presente apartado, analizaremos, no tanto ese movimiento sintagmático, que veremos en detalle al estudiar la estética de la iglesia, sino más bien la profundidad paradigmática de cada uno, especialmente del rojo y el negro.

Lo que hemos denominado "oro" supone la derivación del blanco del primer libro y no en vano sus referencias minerales abren paso a instancias conceptuales muy significativas sobre todo a nivel actancial. Por eso preferimos no adelantar conclusiones que tendremos más adelante ocasión de pormenorizar .

De un modo paralelo a nuestro estudio del blanco en el libro I, veremos ahora el campo semántico del rojo-negro, dispuestos así por participar de la misma ensoñación en diferentes fases.

a'1.2 Configuración del campo semántico cromático (II):

Lo ROJO-NEGRO

1. Nivel semémico

1.1 Ensoñación espacial: la iglesia

- *la nef éclaboussée de sang* (p. 1468)
- *les murs d'une rougeur d'incendie* (p. 1487)
- *église toute grise* (p. 1462)
- *lumière froide* (p. 1468)
- *elle jètera une telle ombre...* (p. 1474)
- *fosse* (p. 1469)
- *caveau funèbre* (p. 1468)
- *l'église... toute noire* (p. 1487)

1.2 Ensoñación actancial: el padre Mouret

- *mon coeur tout saignant* (p. 1474)
- *il finissait... par croire que le sang lui ruisselait..*(p. 1449)
- *Sa soutane..., pareille à un suaire noir* (p. 1464)
- *fantôme sombre* (p. 1464)
- *Enlève ce noir* (p. 1465)
- *emprisonné dans l'ombre noire de la soutane du Frère*
(p. 1440)

1.3 Ensoñación religiosa: el culto crístico

- *grand Christ saignant* (p. 1462)
- *son sang coule* (p. 1470)
- *des larmes rouges* (p. 1470)
- *empreintes sanglantes* (íbid.)
- *sueur de sang* (1471)
- *Christ de bois noir* (1448)
- *la croix démesurée dont la couleur noire coulait*
(1471)

2. Nivel sémico

- . Clausura, redundante en la iglesia, transformada en tumba y fosa; clausura de Serge, reo de muerte en el calabozo de su sotana.
- . Dolor, físico sobre todo, dolor, buscado, deseado e imprescindible.

3. Nivel archisémico

- . Muerte, muerte de los sentidos, de la carne y el cuerpo, necesaria para la vida del espíritu. Pero no sólo muerte en lo que de aniquilamiento material tiene, sino muerte con sufrimiento moral y físico. *Souffrir, mourir, ces mots sonnaient sans cesse à ses oreilles, (...).* (F.A.M., p. 1480) .

4. Nivel noémico

4.1 Expiación

Como observaremos más tarde, este espesor cromático adquiere su plena significación, en su aplicación espacio-temporal y como referencia material de todo el nivel sintagmático centrado en el padre Mouret de este tercer libro.

a'2 El olor

El otro catalizador psicosensoresal es el olfato, recurso muy empleado por Zola, que tradicionalmente tiene su paradigma en Le Ventre de Paris³²⁵. Junto a la vista, forma la base fisiológica que sustenta las recreaciones simbólicas más osadas y brillantes.

Se suma Zola, en su desarrollo del catalizador olfativo, al interés general que la sociedad de la segunda parte del XIX demuestra por tal sensación, como lo prueba la ingente cantidad de tratados sobre el olor que aparecieron por entonces.

³²⁵ El hecho de mencionar esta novela, no es sólo por aludir a la tradicional "sinfonía de los quesos" (p. 833), sino por precisar que el olor es siempre catalizador de la recreación de la realidad material, y Le Ventre de Paris, desde su título mismo, es quizá la más material de las novelas de la serie. Existe además otra conexión importante con *La Faute de l'abbé Mouret* y es la misma repugnancia ante los efluvios materiales que presentan tanto Florent como el padre Mouret.

Como en el caso del cromatismo, el olor se desdobra ambigualmente en perfume/hedor según su referencialidad. Su ambivalencia se rige en general por los mismos presupuestos imaginarios que la cromática, yendo juntos frecuentemente.

El olor en el universo zoliano es el principal atributo de la materialidad. Lo espiritual, no tanto por ser inmaterial como por ser puro, está desprovisto de olor; esto que parece una perogrullada cobra un sentido simbólico fundamental en los textos. Así, si elementos puros como La Virgen, son inodoros, no todos los referentes religiosos lo serán: una realidad pretendidamente religiosa y espiritual que se describa olfativamente, está sometida a una feroz subversión, como probaremos ahora.

En La Faute de l'abbé Mouret, las sensaciones olfativas tienen un doble origen:

- vegetal, que remite frecuentemente al espacio de la mujer y de la sexualidad;
- animal, que remite al espacio de la fecundidad.

Mientras en el libro II habrá un predominio claro del referente vegetal, en el primero dominará el animal, recreados ambos negativamente en un extenso campo semántico del olor/hedor, opuesto al olor/perfume propio de una asunción gozosa de la materia y la mujer.

Las últimas páginas del libro I, estructuradas en analepsis-resumen de la anecdótica desarrollada hasta ese momento, nos muestran la omnipresencia del olor tanto en su poder evocador como en su capacidad de aprehensión espacial:

a/ Nivel semémico

- . *arômes puissants de dormeuse en sueur* (p. 1308);
- . *odeur de bouc* (íbid.);
- . *émanations ... de bêtes* (íbid.);
- . *haleine* (p. 1309);
- . *cette senteur ... qui donnait la nausée* (íbid.);
- . *odeur de pré fauché* (íbid.);
- . *la puanteur..., la même haleine pestilentielle* (p. 1310);
- . (Albine) *sentait le grand air, l'herbe, la terre.* (íbid.);
- . *senteurs fades du cimetière ..., odeurs de filles..., vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour,*
- . *fermentations suffocantes des germes. (...) la même*
- . *bouffée d'axphysie, si rude, ..., qu'elle l'étouffait.* (p. 1310-11);
- . Elle (Albine) ... *le parfumant de son rire* (p.1311)

b/ Nivel sémico:

- Sexualidad;
- Vegetabiliad
- Animalidad

c/ Nivel archisémico:

. Materia, en su eterna transformación:

- nacimiento (*germes*);
- multiplicación (*bêtes, filles*)
- muerte (*cimetière*)

d/ Nivel noémico

Vida: La vida es aquello que huele y que se mueve,
 con un movimiento irracional y descontrolado
 La vie *grouillant ... avait un souffle*
 fort," (F.A.M., p. 1267); *l'odeur ... de la*
 vie. (F.A.M., p. 1263).

Desde esta perspectiva es especialmente interesante resulta la figura de Archangias y la doble subversión de que es objeto. Representando lo más profundo del catolicismo, su parte más doctrinal ... *le véritable homme de Dieu, sans attache terrestre, tout à la volonté du ciel...* (F.A.M., p. 1239) aparece siempre con una dominante material excesiva dada su condición; por ejemplo, la enfermiza pero sincera espiritualización del padre Mouret se corresponde narratológicamente con una ausencia de descripción física, mientras que a pesar de su religiosidad, Archangias ya es delatado por su descripción física, que a través de su olor, lo hunde en la más profunda materialización.

... Frère Archangias, ..., puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne serait à jamais satisfait. (F.A.M., p. 1308).

La osadía es brutal y la crítica feroz, tanto más cuanto que páginas atrás, la cabra se había erigido en símbolo demoníaco y símbolo de lubricidad

Le prêtre lui trouva (à la chèvre) un rire du diable. (...). Il se souvenait d'avoir vu dans le cloître de Saint-Saturnin, à Plassans, une chèvre de pierre..., qui forniquait avec un moine. Les chèvres..., étaient restées pour lui des créatures de l'enfer, suant la lubricité. (F.A.M., p., 1269)

La subversión de su espiritualidad llega al colmo, cuando en una de las pocas alusiones olfativas del libro III, la boca de Archangias se asemeja indirectamente a la materia putrefacta.

Il en barrait le seuil (du Paradou) tombé tout son long, (...). Un essaim de grosses mouches volaient au-dessus de sa bouche ouverte. (...). (...) les mouches, entêtées revenaient, se collaient aux lèvres violettes du Frère (...). (F.A.M., p. 1499).

El olor lleva a cabo la subversión material al introducir la sexualidad, la cabra, lo pútrido, y la subversión religiosa al introducir el espacio demoníaco.

b) INFRAESTRUCTURA PSICOSENSORIAL

Sobre la base de los procesos enunciativos y los temas materiales se edificaría una complejísima infraestructura cuyo volumen descompensaría nuestro estudio; por ello, y para no perder de vista nuestro interés religioso, nos limitaremos al estudio semiológico del blanco y a la estructuración metafórica del tema de la Virgen, frente al rojo-negro y el tema de Cristo.

b.1 Semiología del blanco

b.1.1 Ensoñación cromática de la ciclicidad:

Ya vimos cómo la base psicosensoresal de la blancura nos remitía del espacio de la vida al de la muerte y viceversa y mencionamos entonces una aproximación a la ciclicidad que vamos a desarrollar ahora.

La ciclicidad no es sino la versión naturalista del mito del Eterno Retorno; en ambos existe una idea, a nuestro parecer esencial, la idea de tránsito, que es al ciclo, lo que la evolución es al progreso.

Si como dijimos el blanco es la suma y la ausencia de todos los colores, vida y muerte, es un color

esencialmente transitorio, puesto que está tanto en el comienzo como en el fin de la vida, que no es sino otro tránsito a una esfera diferente. No en vano *candidus* - origen de "candidato"- es el color de aquél que va a cambiar de condición, base de la estructuración actancial en torno al abate Mouret ... *il ne savait plus, il n'était plus qu'une candeur.* (F.A.M., p. 1303).

No es de extrañar que los momentos anteriores a su desfallecimiento -muerte iniciática que le permitirá volver a vivir- el padre Mouret se sumerja en un universo blanco.

Tout ce qu'il y a de blanc, les aurores, la neige des sommets inaccessibles, les lis à peine éclos, ..., le lait des plantes..., pleuvent sur vos pieds blancs. (F.A.M., p. 1315).

El blanco es el padre Mouret del libro I , libro que se abre con el alba: el blanco es el padre Mouret enfundándose el alba a las seis de la mañana. Todo es consecuente, todo es lógico, todo participa de un mismo universo simbólico.

b.1.2 El tema de la mancha

Toda la serie de veinte novelas es un afán por deshacerse de tan simbólico apellido Rougon-Macquart, la mancha roja, la mancha que ensucia y contra la que la limpieza y lo blanco deben luchar. La "mancha que se hereda", convertida en pecado moral, es sin duda el hilo

conductor de las novelas de Zola, haciéndose eco de una corriente de pensamiento muy intensa en la segunda mitad del XIX, sobre todo. Y si la mancha llega por una mujer - Tante Dide- por una mujer debe limpiarse (puesta en abismo de la doctrina cristiana de Eva y Ave) de ahí que la serie esté llena de mujeres blancas y mujeres que blanquean. Mujeres blancas, cuya etimología nos las define claramente. Albine, Angélique, La Virgen y mujeres que se esfuerzan por blanquear, por limpiar, la lavandera Gervaise o La Teuse. Lavar, limpiar, como la religión católica basada en la redención de los pecados, de las manchas.

Si bien es cierto que los libros de Zola tienen por lo general un comienzo "in media res" que reforzaría su pretendida mimesis, no es menos verdad que Zola sitúa al comienzo lo más significativo del nivel simbólico: Etienne caminando de noche hacia ningún lugar, Angélique confundida con la nieve en el pórtico de la iglesia, la inundación de París, anegado en comida o La Teuse limpiando y haciendo la colada de Dios. Pero por más que limpie *La poussière s'obstinait là, chaque jour, entre les planches mal jointes de l'estrade...la croix et deux des chandeliers (...)* (dont) *le cuivre était piqué de taches ternes. (...)* ils ont joliment besoin d'un nettoyage! (F.A.M., p. 1215).

Es la limpieza de lo limpio, la purificación de lo naturalmente puro, y no hay nada que hacer. Suciedad y erosión acaban con lo blanco, irrecuperable. Si el

blanco, todos y ningún color, se ha perdido, el equilibrio ideal se ha perdido, ¿será por eso por lo que La Teuse y Gervaise cojean de manera tan significativa?

La Teuse en su afán de recomposición quisiera remendar los bordados de las casullas, en una tosca prefiguración de Angélique en Le Rêve. Solo tres casullas *La paroisse n'avait que trois chasubles: une violette, une noire et une étoffe d'or.*³²⁶ (F.A.M., p. 1216) y ninguna blanca. El padre Mouret se lava las manos antes de vestirse *Le prêtre...s'était lavé les mains, recueilli, les lèvres balbutiant une prière, (...).* (F.A.M., p. 1216)³²⁷.

Pero siendo de enorme significación todo el universo analógico, en torno a la blancura, esta recreación cromática alcanzará paradójicamente su más alto grado simbólico, en una novela considerada "menor" como es Le Rêve. Volveremos a ello en su momento.

b.2 Estructuración metafórica del tema de la Virgen

La elección del término "estructuración" no ha sido gratuita, se ha debido muy al contrario a un imperativo de rigor conceptual. De un lado, no cabía hablar sin más de "metáforas de la Virgen", puesto que daba a entender

³²⁶ Colores de Difuntos y de la Pasión, ¿prefiguración del libro III?, ¿puesta en abismo de la ciclicidad de la novela?

³²⁷ *Lavabo inter innocentes manus meas, et circumdabo altare tuum... Ne perdas cum viris sanguinum vitam mean... Pes meus setit in directo.*

un conjunto inconexo de figuras que, si bien podían detentar cierto espesor paradigmático, carecían de movimiento, de progresión. Es esta la razón, la evolución sintagmática, la que nos llevó al término "estructuración" siguiendo las directrices del t-matismo-estructural.

El tema de la Virgen, metaforizado casi integralmente, no redunda en unos mismos catalizadores, sino que progresa muy significativamente. En esta estructuración, destacaremos cuatro grandes grupos de ensoñaciones:

- ensoñación como vegetal;
- ensoñación como continente;
- ensoñación como elemento líquido;
- ensoñación como tránsito.

El análisis de los temas materiales, dejó ya sentada la simbología cromática de la Virgen, recreada como blancura total, que sin embargo iba evolucionando hacia el verde. No volveremos a tratar esto, aunque si puntualizaremos lo siguiente:

- existe a nuestro modo de ver una significativa paradoja cromática, que tendremos ocasión de comprobar con el libro III. La Virgen, aunque símbolo de pureza, supone la entrada del universo

femenino en la religión católica y con él la materialidad. Esta materialidad se sobredetermina con la actualización que lleva a cabo el padre Mouret y su delirio amoroso. Pues bien, a pesar de esa evidente materialización, la Virgen se recrea en función del blanco-azul, como para insistir en su etereidad y su condición espiritual. (De ahí por ejemplo, la mención que hacíamos de la pasión azul en lugar del rojo pasión habitual). Por otro lado, las escasas referencias de este primer libro al Cristo, culmen indiscutible de la más elevada espiritualidad, nos aproximan a gamas cromáticas esencialmente cálidas y materiales: rojos, ocre, etc..³²⁸. Este cruce de atribuciones cromáticas, al margen de su complicidad temporal, adquiere pleno significado en la estructuración actancial del padre Mouret, que tendremos ocasión de probar.

Antes de entrar en el estudio directo de las metaforizaciones de la Virgen, queremos dejar claro el punto de partida del autor. Por lo general, por no decir en su totalidad, las ensoñaciones marianas no son producto de la poética zoliana, sino de las letanías católicas dirigidas a la Virgen. Lo que se produce es una actualización de estas advocaciones que inmersas en el texto, adquieren una dimensión nueva, otro significado,

³²⁸ ... les membres (du Christ) éclaboussés de sang. (...) sa chair barbouillée d'ocre... (F.A.M., p. 1221-22).

enriquecido por el imaginario del autor. La muestra principal de esta actualización, la encontramos en la atribución de las mismas estructuras metafóricas en la Virgen y en Albine, que las "hereda" en el transcurso del libro.

b.2.1 Ensoñación vegetal

Rosa mystica

Es esta la única vegetalización que recogen las letanías. La metáfora floral servirá de base a Zola para una recreación mucho más amplia, incluso metonímicamente.

Elle était la Rose mystique, une grande fleur éclosée au paradis,... (F.A.M., p. 1294).

Encontramos por una parte, la generalización de la metáfora que de significar Rosa mística, pasa a significar cualquier flor; por otra parte, la introducción del "paradis", nos anuncia cierta metonimización que haría de la Virgen un jardín.

... un paradis terrestre, fait d'une terre vierge, avec des parterres de fleurs vertueuses, des prairies vertes d'espérance (...). (F.A.M., p. 1289)

Se trata de una metaforización que anuncia en términos casi idénticos, la estructura analógica de Albine. El catalizador psicosensoresal sería el jardín-cuerpo de mujer, que introduce una clara metáfora sexual, que pasará de la Virgen a Albine ... *lui se promenait dans ce jardin ,..., sous l'enchantement des*

verdures, ..., lui, habitait le bel intérieur de Marie. (íbid.). Y sin embargo existe una evidente diferencia entre la metáfora referida a la Virgen y ese jardín místico y la referida a Albine y al Paradou.

El jardín mariano tiene parterres llenos de flores virtuosas, mientras que el parterre del Paradou parece recrear el espacio de la tragedia¹²⁹; las praderas de esperanza virginal, son praderas azules por donde transita el fantasma de una dama blanca, etc...

La vegetalización de la Virgen, ya sea directa, ya sea indirecta -color, espacio- hay que leerla siempre como un paso hacia su encarnación, su materialización, hasta su resolución en la mujer Albine. La mujer, como esencia de la materialidad, es el referente último de realidades como la vegetación, los animales, la tierra.

b.2.2 Ensoñación como continente

Refugium peccatorum

Sedes sapientie

Vas honorabile

Domus aurea

Zola ha recogido las principales ensoñaciones del espacio de la intimidad que nos brindan las letanías:

¹²⁹ *Des scabieuses y mettaient leur deuil. Des ... pavots... puant la mort, Des anémones ... au teint meurtri (...). (...) des jacinthes ..., exhalant l'asphyxie, se mourant dans leur parfum. (F.A.M. p. 1351).* La prefiguración de la muerte de Albine es clara.

- templo: *Temple de Dieu* (F.A.M., p. 1289); *Temple de la sagesse* (F.A.M., p. 1239).
- vaso: *vase d'élection* (F.A.M., p. 1288); *vase d'honneur* (F.A.M., p.1294).
- casa: *domus aurea* (F.A.M.,p. 1294).
- refugio: *son refuge d'homme perdu* (F.A.M., p.1288-89).

Casi todas estas ensoñaciones recrean la doble figura de la Virgen, como madre y como amada, ambas desarrolladas en función del catalizador "clausura", recreación espacial propicia para el espacio de la intimidad. Como veremos más adelante, la Virgen recreada como casa, como refugio, es una de las circunstancias básicas del movimiento involutivo del abate Mouret, en su empeño de volver a la infancia, e incluso de trascenderla, volviendo al seno materno. La Virgen se hace espacio primigenio, benéfico para el padre Mouret que se encuentra naturalmente a gusto, satisfecho, y lo que es más importante, a salvo de las agresiones exteriores. No es extraño pues que en muchas ocasiones, la Virgen quede metonimizada por reducción, en seno, atributo de su maternidad virginal.

La metáfora *Temple de Dieu* nos aleja un poco de las letanías tradicionales y nos pone en contacto con una ensoñación habitual zoliana: la feminización de las grandes arquitecturas religiosas, más allá de la tradicional feminización de la iglesia; se trata de una

sexualización de catedrales y templos, muy oportunamente vista por Jean Borie³³⁰, entre otros.

Aquí, la sexualización queda, por el momento implícita, pero se completa con la metáfora que aparece en páginas posteriores.

...un Sein d'élection où il souhaitait de verser son être. (F.A.M., p. 1294)

En cualquiera de los casos, se trata de una Virgen-oquedad benéfica, tanto para el hijo como para el amante.

b.2.3 Ensoñación como elemento líquido

Speculum justicie

Esta ensoñación que tiene escasos referentes en las letanías, nutre dos ensoñaciones diferentes:

...il la nommait Miroir de justice,..., Source de sa joie³³¹, il se voyait pâle d'extase dans ce miroir,..., il buvait à longs traits l'ivresse de cette source. (F.A.M., p. 1293)³³².

³³⁰ Cfr., Borie, 1971: 218.

³³¹ Es muy ilustrativo el cambio operado por Zola en la advocación *Causa nostra leticie*, sustituyendo "causa" por *source*, para asimilarla al universo acuático.

³³² Creemos que la cita tiene poder suficiente como para justificar la asunción del significante "espejo" al de elemento líquido.

La metáfora de catalizador acuático, está presente en niveles como el floral y animal, especialmente dentro del libro II; pero, más interesante para nosotros es su contribución a la gran metáfora del agua-cuerpo de mujer, pasando por la fase blancura líquida que ahora nos interesa. El blanco aplicado al agua, desemboca en el significante "leche" que abre paso a toda una recreación del universo maternal de la Virgen, cuyo referente cultural habría que buscarlo en San Bernardo.

*... lui, soupirait après l'eau de cette fontaine...
buvant le lait d'amour infini qui tombait goutte à goutte
de ce sein virginal (F.A.M., p. 1289).*

La Virgen es tanto "source" como "sein", luego el agua se asimila a la leche maternal, alimento primordial y calmante. El universo mariano es para el padre Mouret, un universo lácteo, nutritivo y acuático, reuniendo diferentes ensoñaciones: el espacio de la madre virginal, de la tradición mariana, prefigurando, la blancura del cuerpo femenino, muy típico en el XIX, y el espacio de resonancias míticas que nos reenvían al mito de Narciso.

En lo referente al mito de Narciso³³³, la simbología de la mujer bascula más hacia el reflejo que hacia el elemento líquido. El padre Mouret, necesita mirarse para descubrir en el reflejo el mundo interno de su Yo. Ocurre que el reflejo que descubre en la Virgen es Albine, verdadero objeto de su deseo. Más tarde buscará

³³³ En su versión más antigua, la de Pausanias.

mirarse en el mismo Dios, reflejándose en él, y evidenciando su actitud de orgullo y soberbia que entronca con la tradición medieval del mito.

b.2.4 Ensoñación como tránsito

Janua caeli

*Porte auguste de la grâce (F.A.M., p. 1288);
Elle était la Porte du ciel , qu'il entrevoyait
derrière ses épaules... (F.A.M., p. 1294).*

Esta ensoñación conecta con toda la tradición católica que hace de la Virgen el espacio intermedio entre el hombre y Dios, la intercesora que facilita el contacto entre las dos esferas del mundo. Esto no pasaría de ser anecdótico, si no tuviera un fiel traslado textual, que mantiene la misma ensoñación "naturalizada" en Albine. Baste recordar la primera y altamente significativa aparición de Albine, en el hueco de la puerta que separa la casa de Jeanbernard del jardín del Paradou, dos microcosmos diferentes que se unirán para Serge sólo gracias a su intercesión.

Une porte venait de s'ouvrir brusquement au fond du vestibule, une trouée éclatante s'était faite (...). Dans cet éclair,..., une grande fleur jaune (...). Albine riait sur le seuil (...). (F.A.M., p. 1253).

Es una ilustración más del "Ad Jesus per Mariam" en el que bajo el significante "Mariam" cabe encontrar a la Virgen y a Albine, pues las dos llevarán, incluso a pesar suyo, al padre Mouret al más puro sentimiento crístico.

b.3 Semiología del oro-rojo-negro

Esta configuración policromática, se nos antoja altamente significativa, no sólo a nivel plástico (anunciando ya la pintura simbolista de Moreau o de Odilon Redon), sino a nivel espacio-temporal y actancial.

Desde el punto de vista narrativo, la novela repite en distintas instancias este triplete cromático, dotado de un cierto movimiento y progresión temporal. Así, el libro I recreaba más intensamente el espacio de la mañana, del blanco del amanecer al oro del mediodía, y el libro III, es la ensoñación de un continuo crepúsculo en el que los últimos rayos del sol nos llevan al rojo del atardecer y al negro creciente de la noche cercana. Este último libro, incide indirectamente en esta composición cromática, insistiendo en la coordena estacional -otoño- como prefiguración del invierno, del letargo, de "la muerte" de la naturaleza(*lit de verdure morte* (F.A.M., p. 1500)), del mismo modo que se insiste en el momento crepuscular, como en la muerte del día: los acontecimientos más importantes (alucinación del padre Mouret, último encuentro con Albine, etc. se producen a la caída del sol.

Il sembla que le feu de ce coucher d'astre venait de crever la toiture (...).(F.A.M.,p. 1487);

... il rejoindrait Albine au coucher du soleil. (F.A.M., p. 1496);

La nuit tombait, le jardin n'était plus qu'un grand cercueil d'ombre. (F.A.M., p. 1508).

De sus valores plásticos ya hablaremos, quede aquí constancia de su utilización para recrear el espacio de la muerte, especialmente de la muerte/letargo de la materia.

El espacio de la muerte material que evoca tradicionalmente el color negro aparece de nuevo en un símbolo muy explotado en Zola: la sotana.

Durante los dieciséis capítulos del libro primero, no hay ni siquiera una breve mención a la sotana, que obviamente lleva el padre Mouret, tanto en el primero como en el tercer libro. Sin embargo, nada más empezar este último, la sotana aparece, y reaparece con cierta frecuencia. Lo interesante no es que Zola la describa, o la critique o la simbolice, aspectos estos muy asiduos en toda la serie; lo que nos llama la atención es su repentina aparición en el texto, y lo que esto supone en el nivel analógico.

Por un lado, nos encontramos ante una manipulación intencionada del registro mimético, por parte del narrador que elude en el libro I cualquier significación, por descriptiva que sea, a esta vestidura. Por otra parte, y en consonancia con ésto, su aparición exclusiva en el tercer libro, la evidencia aún más, garantizando así una mayor repercusión simbólica.

La presencia de la sotana y su vivencia por parte de Albine, del narrador y del padre Mouret, actúa como catalizador simbólico de la evolución espiritual de este último.

Desde el punto de vista del narrador, podemos encontrar alusiones a la sotana, en apariencia meramente descriptivas.

Sa soutane, le long des bordures de thym, avait un frôlement très doux. (F.A.M., p. 1433);

L'abbé Mouret, en soutane,..., était revenu s'agenouiller au pied de l'autel. (F.A.M., p. 1426)³³⁴.

Sin embargo, y como venimos demostrando, Zola es incapaz de mantenerse al margen, e introduce subrepticamente un lenguaje propio de la analogía, y que delata sus opiniones, su estatus, su presencia.

³³⁴ Decimos "en apariencia" porque no es tanta la inocencia de la descripción, como demuestran algunos procedimientos sintácticos, como el estratégico empleo de las comas.

... le prêtre semblait un coupable, emprisonné dans l'ombre noire de la soutane du Frère. (F.A.M., p. 1440).

Pero más interesante nos parece la percepción que de la sotana tienen Albine y en padre Mouret. En el discurso de aquélla, la sotana se manifiesta como la quintaesencia de la muerte

Cuando Albine lo ve con la sotana, le pregunta: M'as-tu cru morte, que tu as pris le deuil? (F.A.M., p. 1465);

N'as-tu plus de sang? (...). Est-ce ta robe noire qui te gêne? Arrache-la. (F.A.M., p. 1467);

Enlève ce noir, mets une blouse. (F.A.M., p. 1465) para concluir ... tu es comme mort. (F.A.M., p. 1468).

En realidad el padre Mouret, está de luto por Serge, muerto irremediablemente, como muerta está su carne, sus sentidos, su naturaleza material. Y aquí entra de nuevo el narrador, para insistir en un abate Mouret desmaterializado por imperativo religioso.

Sa soutane tombait à plis droits,..., sans rien laisser deviner de son corps. (F.A.M., p.1464);

... il ne semblait plus avoir de chair,... sous cette robe de femme qui le laissait sans sexe. (F.A.M., p. 1465).

Se nos antoja, muy personalmente desde luego, la sotana como la fosa donde el padre Mouret entierra a Serge, fosa, que como la de Albine, está a punto de engullirlo a él también.

Y sin embargo, el padre Mouret, la blande no sólo como el escudo protector ante el empuje de la naturaleza material, sino como parte de sí mismo, más allá de una condición, de un estado, pura esencia, puro ser. Se trata, a nuestro modo de ver, del desarrollo ontológico del procedimiento retórico, que tan frecuentemente metonimiza sotana por cura, en toda la serie.

L'abbé Mouret montra sa soutane. "Je ne puis, dit-il simplement; je suis prêtre". (...). Si j'arrachais mon vêtement, j'arracherais ma chair, car je me suis donné donné à Dieu tout entier, (...). Je suis prêtre. (F.A.M., p.p., 1467-68).

2.2.4 a) EL ESPACIO Y SUS OBJETOS

La coordenada espacial en *La Faute*, más que en ningún otro libro de la serie, hace verdad la expresión que Zola heredó de Flaubert ... *la vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole*, y que, por muy lugar común que sea, no nos cansaremos de repetir.

Sobre un plano pretendidamente mimético, el espacio recreado en el texto va derivando hacia la utopía, a medida que su carga simbólica lo va alejando de la realidad referencial. Resulta por tanto, altamente interesante su estudio, como prueba ineludible de la

existencia de una poética zoliana. Muy a pesar nuestro, dejaremos tan jugoso trabajo para otra ocasión, y veremos ahora cómo se aplica esta condición, al espacio religioso.

El centro de gravedad del espacio sagrado en los libros primero y tercero es sin duda la iglesia del padre Mouret: decimos "iglesia" porque así se nos indica, pero el texto parece empeñado en desmentirlo a través de múltiples subversiones que lo convertirán sucesivamente en espacio profano, espacio femenino, espacio abierto, espacio material, espacio de la muerte. En el primer libro, las desvirtuaciones del carácter sagrado, masculino, clausal y espiritual, obedecerán en gran medida a la idea de naturalizar el espacio religioso, mientras que en el libro III, se tratará de recuperar esas constantes, a través de una progresiva espiritualización del espacio religioso hasta entonces ganado para la causa material y femenina.

a.1 Subversión del rito

Los primeros capítulos del libro, como siempre tan significantes, hacen un especial hincapié en la cuidadosa y metódica sucesión de gestos sagrados, que debieran invitar a la meditación trascendente, a la solemnidad requerida por la celebración de la misa y de lo que significa. Pero, hay una serie de elementos que se encargarán, si no de ridiculizarlo, al menos de ponerlo en entredicho.

El ceremonial que prepara la misa y el que la lleva a cabo se prestan a una doble lectura. Mientras que el padre Mouret, ensimismado en cada gesto vive su devoción incansablemente en la repetición diaria de un rito vivido con intensidad religiosa, ajeno totalmente a él, se despierta un mundo, se desarrolla la vida con su espontaneidad opuesta al rito solemne:

- el padre Mouret ...*se signa à voix haute, joignit les mains devant la poitrine, commença le grand drame divin, d'une face toute pâle de foi et d'amour.* (F.A.M., p. 1219); mientras que Vincent, el monaguillo tartamudea, se equivoca o se distrae constantemente ... *bredouilla Vincent, qui mangea les répons de l'antienne et du psaume, le derrière sur les talons, occupé à suivre la Teuse rôdant dans l'église.* (F.A.M., p. 1220);
- mientras el padre se prepara para la ceremonia de la misa, inmerso en el silencio de sus oraciones *Le prêtre,..., recueilli, les lèvres balbutiant une prière (...). (...) ne répondait pas.* (F.A.M., p. 1216-17); la Teuse no para, no solo de hablar, sino derefunfuñar, de imprecicar al monaguillo, de murmurar ... *elle continuait à bavarder(...). (...) la Teuse s'écria (...).* (F.A.M., p. 1217), ... *la Teuse,..., faisant effort pour se taire, mais sa langue lui déménageait tellement, (...).* (F.A.M., p. 1218);
- a los gestos llenos de la simbología religiosa que implica la celebración de la misa por parte del

padre Mouret, responden los tropezones de la Teuse o el movimiento descontrolado de pollitos y gorriones: *Bientôt, de toutes les blanches du sorbier, des moineaux descendirent, se promenant tranquillement à petits sauts, sur les dalles.* (F.A.M., p. 1223). No es vano que la "invasión" de estos animalillos preceda y siga al momento central de la misa, la consagración.

Al silencio responden los gritos, a los gestos, las gesticulaciones, a las palabras los improperios, a la pausa el atropellamiento, etc... En definitiva, tras leer estas primeras páginas, tenemos la impresión de que la paz y la fe religiosas sólo tienen lugar en el cura que vive el rito, actualizado cada día, mientras que el resto bulle en la espontaneidad natural.

a.2 Subversión de la clausura

En directa relación con lo que acabamos de ver, está la constitución espacial del texto como un conjunto de clausuras en principio perfectas, que tienen en ese carácter su razón y su garantía de ser. El texto está lleno de puertas, de paredes, de muros, de cortinajes, soportes espaciales de esa ida clausal. Ocurre sin embargo que con harta frecuencia, las puertas se abren, los muros y paredes presentan grietas, y los cortinajes se retiran. Se da paso entonces a la subversión de la

clausura a través de la fusión de los límites, que provocará primero el contacto y luego las invasiones recíprocas de mundos que "debieran" permanecer estancos.

Esto, va más allá de la pura morfología espacial, llegando a determinar la progresión misma del texto, articulado como una sucesión de clausuras rotas.

La consecuencia directa de esta subversión espacial -le trou-, se erige en uno de los pilares más significativos de la topología, nutriendo dos líneas fundamentales en la semiología zoliana:

- de una parte lo encontramos ligado a la idea de la chute, que remite al espacio noémico zoliano del peligro, donde sexualidad y muerte son equivalentes. Las novelas de la serie están llenas de agujeros -físicos y simbólicos- que atentan contra la integridad física y moral de los actantes³³⁵. *S'engouffrer, s'abîmer, tomber, s'engloutir, trou, fond* son todos ellos términos que remiten a este espacio, especialmente desarrollado en el libro II de la *La Faute*.

... se suivant (Albine et Serge) au fond des trous de verdure les plus noirs. (F.A.M., p. 1377);

³³⁵ Jeanbernard a Pascal, hablando del Paradou ... des trous dans lesquels on manque de se casser le cou à chaque pas. (p. 1252); Mme Hédouin en las obras de los grandes almacenes *Un matin, en visitant les travaux, elle est tombée dans un trou. Trois jours après elle mourait. (Au bonheur des Dames, p. 408)*; el pozo de *Germinal*. ... le cauchemar de ce trou obscur, infini (...). (*Germinal*, p. 1183); por no hablar de las fosas abiertas, agujeros de muerte, que fascinan y aterrorizan, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en las últimas páginas de *La Faute*, recreando el entierro de Albine. *Lorsque l'abbé Mouret s'avance, la terre molle cède sous ses pieds; il dut reculer pour ne pas rouler dans la fosse.* (p. 1524).

... des trous perdus, des alcôves vertes. (F.A.M., p. 1373).

Y la más simbólica y conocida: *Albine se livra. Serge la posséda. Et le jardin entier s'abîma avec le couple. dans un dernier cri de passion.* (F.A.M., p. 1409).

Hemos elegido estas citas, entre las múltiples que nos ofrece el texto, por la enorme carga semiológica que soporta además el catalizador cromático. Los colores aparecen aquí magníficamente empleados para remitirnos al espacio del sexo y la muerte, del que hemos hablado. Aunque roce la redundancia, nos parece enormemente poética³³⁶, la primera de las citas, riquísima en información analógica contenida. Cada palabra es pertinente:

. *au fond*, suple el movimiento y la acción que
 conllevaría un verbo y dispone la
 coordenada espacial;

. *trous-verdure-noirs*, en un esquema intermitente,
 resume gran parte del
 imaginario zoliano:
 trous noirs, espacio de muerte;
 trous/verdure, espacio sexual.

³³⁶ Contrariamente a una opinión bastante generalizada, encontramos los momentos de más exquisita poesía, no en las descripciones majestuosas, abundantes y casi violentas de la proliferación -humana o vegetal- sino más bien en esas frases que pasan desapercibidas, cortas, sucintas, pero preñadas de una indudable calidad poética que nos conmueve como el mejor de los versos.

- por otra parte, el trou, nos remite al espacio de intimidad e intimidad primordial que desemboca frecuentemente en la ensoñación del seno materno a través de los catalizadores del calor, la protección, el aislamiento...³³⁷ Un claro ejemplo lo encontramos en las primeras páginas del libro II, toda una recreación del estado fetal, sobre la base espacial de la habitación del Serge convaleciente.

En el libro I, los agujeros que hacen peligrar la clausura, son de índole arquitectónica, y suponen un serio peligro para el padre Mouret y su iglesia:

... la porte du couloir qui conduisait au presbytère s'ouvrit toute grande, se rabattit contre le mur, livrant passage à une belle fille de vingt-deux ans, l'air enfant, (...). Une odeur forte de basse-cour venait par la porte ouverte, soufflant comme un ferment d'éclosion dans l'église (...). (F.A.M., p.p., 1224-25).

El espacio sagrado, tiene una puerta que lleva nada menos que al corral, y la puerta principal -si lamentable sur ses gonds arrachés que les coups de vent semblaient devoir entrer, au premier souffle. (F.A.M., p. 1230)- y las ventanas rotas permiten el paso de todos los elementos naturales: sol, animales, olores, etc...

Lo mismo ocurre en la habitación del abate Mouret,

³³⁷ L'Assommoir es una de las novelas donde más se insiste en la idea del trou protector y benéfico: *...il (Lantier) se serait volontiers creusé un trou dans ce coin tranquille et chaud. (A., p. 601); ... le trou rêvé, un refuge longtamps cherché (...). (A., p. 608); el ideal de Gervaise ... son idéal d'autrefois (...) avoir un trou à soi (...). (A.,p. 502).*

concebida como una réplica exacta de la celda de un convento o seminario pero cuyas ventanas se abren sobre el corral y Les Artaud.

La chambre de l'abbé Mouret, située à un angle du presbytère, était une vaste pièce, trouée de deux immenses fenêtres carrées; l'une de ces fenêtres s'ouvrait au-dessus de la basse-cour de Désirée; l'autre donnait sur le village des Artaud (...). (F.A.M., p. 1297). No es de extrañar que estos dos mundos, "invadan" la celda del cura, cuando abre las ventanas.

L'abbé Mouret,..., ouvrit la fenêtre (...). (...) le jeune prêtre regarda le village des Artaud (...). Les Artaud, même endormis, le troublaient de leur sommeil, dont il retrouvait l'haleine dans l'air qu'il respirait. (F.A.M., p. 1309);

Les tempes en sueur, il alla ouvrir l'autre fenêtre, (...). (...) il aperçut la basse-cour de Désirée (...). C'était une seule masse tassée dans la puanteur, dormant de la même haleine pestilentielle. (...). Debout au milieu de la chambre, les deux fenêtres ouvertes, il resta grelottant, pris d'une peur qui lui faisait cacher la tête entre les mains. (F.A.M., p.p.,1309-10)

Otros ejemplos de clausuras rotas son, la brecha abierta en la muralla del Paradou, por la que Serge volverá a su condición, la habitación de convaleciente, por cuya ventana conseguirá entrar el sol, o la puerta que separa la morada de Jeanbernard del jardín del Paradou.

a.3 Subversión arquitectónica

Nos referimos especialmente a la descripción de la iglesia en tanto que edificación. Como espacio interior, ya hemos visto que su morfología distaba mucho de la lógica evocación espiritual que cabe esperar: es una iglesia pequeña, ruinoso, polvoriento. Su exterior es incluso más elocuente. Se nos describe en función de dos argumentos:

- la granja;
- el elemento vegetal.

Dos argumentos opuestos por definición a la espiritualidad que tal edificio debe sugerir.

L'église ... s'allongeait pareille à une bergerie abandonnée (...). (F.A.M., p.p., 1229-30).

Sus rasgos en tanto que construcción, se nos presentan siempre a través del catalizador material: plantas, fenómenos atmosféricos, tierra, etc... hasta el punto de hacer de ella, un elemento natural más.

La façade de l'église, ..., rongée par les soleils et les pluies (...). Six marches rompues, à demi enterrées par un bout, menaient à la haute porte ronde, crevassée, mangée de poussière, de rouille, de toiles d'araignée, (...). (F.A.M., p. 1230);

Des mouches dorées bourdonnaient autour d'un grande fleur qui poussait entre deux marches du perron. (F.A.M., p. 1234).

Parte fundamental de esta subversión, son como vemos los elementos naturales, especialmente los vegetales que para tal función aparecer hiperbolizados como *végétation formidable, lavandes colossales, o nappes d'herbes* (F.A.M., p. 1230), exhuberancia vegetal que casa mal con la archisabida aridez de la región. Pero esta subversión, esta invasión vegetal, muy estudiada a estas alturas, no sólo es evidente sino potencial, en la medida en que se gesta toda la germinación en el subsuelo, dispuesta a abrirse a la superficie.

... *l'abbé ne sentait pas l'ardeur de ces couches laborieuses; il crut que la marche basculait (...)* (F.A.M., p. 1230)³³⁸.

a.4 Feminización del espacio religioso

Las iglesias zolianas tienen una clara tendencia a feminizarse, no sólo por la presencia mayoritaria de mujeres entre los fieles, sino por una recreación

³³⁸ La figura de la vida que germina en las entrañas de la tierra ha pasado a ser casi sinónima de la poética zoliana, pues la emplea frecuentemente y con gran rentabilidad analógica. Sin embargo no aparece siempre bajo la misma perspectiva, sino que se acomoda al tono de la novela y a la dimensión ideológica que la sustenta en cada caso. Así por ejemplo, en Germinal, esta figura se yergue todopoderosa como colofón del libro, dando paso a un sentimiento de esperanza *De toutes parts des graines se gonflaient, (...). (...) le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. (...) une armée noire, ..., qui germait lentement dans les sillons, grandissant par les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.* (Germinal, p. 1591). Sin embargo, en La Faute de l'abbé Mouret, esa misma fuerza es sentida como amenaza, esbozada en el primer libro, y más desarrollada en el tercero.

simbólica que sensualiza este espacio, como vimos en *La Conquête de Plassans*, y como se puede observar también en *Le Ventre de Paris* o *Une Page d'amour*, por ejemplo.

En *La Faute de l'abbé Mouret*, esa feminización no se produce en el sentido sensual, con la connivencia del sacerdote -Faujas, por ejemplo-; no se trata de erotizar la iglesia, convertida en un espacio de la intimidad femenina -alcôve, boudoir- lleno de perfumes sensuales, de luces tenues y envolventes, de un abotargamiento sensorial³³⁹.

Más que de una feminización, se trata de una materialización de un espacio naturalmente espiritual. En este caso es la mujer junto con la vegetación, el catalizador fundamental de esa conciencia material abrumadora, espontánea y casi incontenible.

Obviamente, tal materialización se hace insufrible para el padre Mouret que como un héroe del primer Romanticismo, hace de la iglesia su reducto frente a la materialidad.

... il commençait à être gêné au milieu de ces grandes filles éhontées, emplissant l'église, avec leurs brassées de verdure. (F.A.M., p.1283).

Se trata de una literal invasión de la materia -mujer-vegetación- que en su avance eclipsa totalmente al espíritu -hombre-iglesia. Los significantes materiales que cercan al abate Mouret son tres:

³³⁹ Ver infra el capítulo dedicado a La estética de la iglesia, especialmente 3.2 Interiores de iglesia

- la mujer, especialmente las mozas del pueblo, una de las cuales está embarazada, ... *une dizaine de grandes filles* (F.A.M., p. 1280);
- la vegetación ... *branches d'olivier, de laurier, de romarin* (íbid.);
- la religión, que aliada con la naturaleza, en el mes de mayo, celebra la fiesta de la Virgen, conocida tradicionalmente como "Las Flores", en la que los altares marianos se decoran con diferentes vegetaciones.

Esos tres vértices se conjugan de tal modo que acában fundiéndose en una estructura analógica, ya frecuente en este primer libro.

Elles se poussaient jusqu'au degré de l'autel, l'entouraient d'un coin de forêt vivante, lui apportaient le parfum rude des bois odorants, comme un souffle monté de leurs membres de fortes travailleuses. (F.A.M., p. 1283).

Si lo estudiamos detenidamente vemos que se trata de una nueva combinación de los mismos elementos que intervenían en la metáfora de Albine-flor o de la Virgen-jardín místico.

Queremos finalmente hacer hincapié en el ritmo y estructura del capítulo que resulta tanto o más

significante que la anecdótica. Por un lado hay una ausencia casi total de los elementos de la masculinidad espiritual -Dios, Cristo, el padre Mouret-; por otro existe como un movimiento interno de los actantes -las chicas- que avanzan progresivamente hasta el altar, cercando al padre Mouret, invadiendo literalmente los símbolos más sagrados de la pureza y la espiritualidad.

... elles(...) enfonçaient la gorge en plein dans le tabernacle. (F.A.M., p. 1281);

"C'est ça, Lisa! cria la Teuse, assieds-toi sur l'autel (...)! Veux-tu bien baisser tes jupes! (íbid.);

... une d'elles était tombée la tête dans le bénitier, (...). (F.A.M., p. 1282).

a.5 Recuperación del espacio religioso

El libro III, supone a cualquier nivel, -actancial, ideológico, y cómo no, espacial- la reconquista de los valores de la religiosidad, poderosamente eclipsados por la emergencia de la materia en su más amplio sentido. Desde este prisma, el libro último se genera como modélico, intentando subsanar, "expiar" la subversión instalada en el libro I.

Espacialmente, podríamos decir que la iglesia vuelve a Dios, y lo hace a través de su Hijo. Pero no es una vuelta sencilla, como tampoco lo será la del padre Mouret; la recuperación del espacio religioso -ensoñación

cósmica de la dinámica actancial- será ardua y difícil, y se hará por el camino de la muerte.

Il (l'abbé Mouret) était revenu devant la chapelle des Morts, en face du grand Christ... qui agonisait (...). Les clous imitaient le fer, les blessures restaient béantes, atrocement déchirées. (F.A.M., p. 1473-74).

La iglesia es ante todo un espacio expiatorio, donde la muerte se hace brutal y tremenda³⁴⁰

... les gravures du chemin de la Croix, étalaient la brutalité assombrie de leurs taches (...). (F.A.M., p. 1421).

... c'est la mort qui est ici (...). (F.A.M., p. 1473).

La focalización en el sub-espacio del Via Crucis, tiene un interés que conjuga su enorme carga simbólica con su modelo narrativo.

La descripción pormenorizada de este espacio, introduce la idea de tránsito y tránsito estacional doloroso, que impondrá un ritmo narrativo especial - lento, gradual- que recuerda en su vertiente feliz, a todo el libro II, un "vía naturae", y que volveremos a encontrar al final del libro III, cuando el padre Mouret recorre por última vez el Paradou, dividido en sub-

³⁴⁰ Recordemos la evolución del sentimiento religioso a lo largo del XIX, expuesta en nuestro estudio preliminar, especialmente en el apartado 1.1.3 **La iglesia y la Tercera República** donde analizamos el movimiento cristocéntrico de la religión católica.

espacios o "estaciones", cada una de las cuales aumentará su sufrimiento, como quedó detallado en el estudio del proceso enunciativo.

Parte de la "expiación" de la que hablamos estriba en la expulsión de la feminidad del espacio religioso, masculino esencialmente. De ahí el desinterés que el padre Mouret muestra por el altar de la Virgen y sus flores (la mujer y lo vegetal, tándem indisociable de la vida material). Ante los trabajos de embellecimiento del Altar Mayor, la Teuse propone: "...il faudra en faire autant à l'autel de la Vierge. (...). C'est noir, c'est laid... (...). On dira que vous n'aimez pas la sainte Vierge, (...). L'autel est comme une de ces tombes qu'on abandonne dans les cimetières. (...). Toutes les fleurs de notre jardin étaient pour elle autrefois." ... elle avait pris deux bouquets séchés oubliés sur les gradins. (F.A.M., p.p., 1437-38).

Obviamente tales mejoras no se llevarán a cabo. Pero no sólo la Virgen y su altar quedan relegados; la presencia física de la mujer que antes turbaba a un padre Mouret que se dejaba llevar, ahora se le hace insoportable, hasta el punto de hacer suyos los anatemas del hermano Archangias.

"Va-t'en, balbutia-t-il. (...). Oh! Seigneur, pardonnez-moi de salir votre maison. (F.A.M., p. 1466); C'était elle l'esclave, la chair impure, à laquelle l'Église aurait dû refuser une âme. (F.A.M., p. 1483).

b) Vivencia del Cosmos

La vivencia del cosmos se lleva a cabo desde dos elementos fundamentales: su inmanencia y su principio generador, en relación dialéctica con la religión.

La inmanencia cósmica se articula sobre dos polos, por otra parte de enorme carga simbólica en toda la obra de Zola: el sol y la tierra. El sol aparece como responsable último de la vida material, garante de su perfecto funcionamiento tanto para Jeanbarnat *Quand on soufflera sur le soleil, ça sera fini.* (F.A.M., p. 1251), como para el propio padre Mouret *La terre n'existera plus. Le soleil sera éteint.* (F.A.M., p. 1473), y tradicionalmente considerado como abanderado en el enfrentamiento de lo material a la vida espiritual y religiosa. Desde esta perspectiva, el sol, se genera como benéfico para el hombre natural y el hombre futuro que edificará sobre su luz, la ciudad del porvenir. Pero tal enfrentamiento luz-tinieblas, no correspondería, a nuestro parecer, con la demasiado simplista naturaleza-religión; en cualquier caso, el oscurantismo, la falta de luz no estaría en la esencia misma de la religión, sino en la manera de interpretarla y de vivirla, en los instrumentos clericales que la gobiernan.

Prueba de esa conjunción "solar" entre el sol natural y el místico, la tenemos en las frecuentes referencias, a lo largo de toda la serie, al significante

de la custodia, por ejemplo, presente en otras novelas³⁴¹, y recreado casi con poética admiración.

En la Faute, el sol no es el enemigo de la religión, sino de la Iglesia, como lo demuestra el factor intertextual que analizaremos a continuación.

El otro elemento cósmico que tiende a acabar con el sentimiento trascendente es la tierra, o aún mejor, la vivencia que el hombre tiene de la tierra y que conduce irremediablemente a una vivencia inmanente del cosmos. La tierra, sinónimo en la obra zoliana de materia, con la que comparte todos los semas -proliferación, procreación, fecundidad, mujer- ejerce una fuerza tal sobre los que conviven con ella que éstos quedan envueltos en los valores y leyes naturales que la rigen, expulsando cualquier otra concepción del universo que no sea inherente a la tierra misma, a sus fases y procesos, a sus cambios, a su vida y a su muerte. De ahí su indiferencia para con la religión católica que queda reducida a un papel ceremonial y casi folclórico. El sentimiento religioso del campo francés recogido por Zola se aproxima más al deísmo que al catolicismo, con lo cual, todo el aparato clerical queda fuera de lugar³⁴².

³⁴¹ Se trata de novelas más urbanas, en las que el sol se interioriza en las iglesias bajo forma de custodia, metáforas estructuradas siempre sobre catalizadores cósmicos: movimiento y luz del sol: ... *un ostensor, pareil à un soleil, levé lentement au-dessus des fronts abattus par terre. (Une Page d'amour, p. 919).*

³⁴² *Le paysan est déiste: hors de là il laisse dire et laisse faire (...). Nos paysans supportent bien Dieu: "Il n'est point ici, s'il est quelque part (...)." Par contre ils endurent mal les hommes de Dieu, le pape, l'évêque, le curé.*

Ils sont comme leurs chiens, qui n'assistent pas à la messe, qui se moquent des commandements de Dieu et de l'Eglise. Ils forniqueraient avec leurs pièces de terre, tant ils les aiment! (F.A.M., p. 1237).

Estas palabras de Archangias que yuxtaponen la arreligión a la pasión por la tierra, no sólo refrendan lo que acabamos de decir, sino que resumen perfectamente lo que quince años más tarde será La Terre.

Para el padre Mouret, el cosmos, el espacio exterior sometido a las leyes naturales, le intimida, le asusta, pues amenaza su frágil clausura protectora de la religión. Durante el primer libro sin embargo, el padre Mouret pasa más tiempo fuera que dentro de la iglesia, siendo quizás ese contacto directo con el sol, el aire, la tierra, uno de los motivos de su crisis existencial: el despertar de los sentidos. Por ello, ya en libro III, el padre Mouret sólo se aventura escasamente, ya caída la tarde -de nuevo predominio del crepúsculo-

Le soir seulement, dans la fraîcheur de la nuit tombante, il hasardait quelques pas devant l'église (...). (F.A.M., p. 1434).

Y justamente, después de precisar esto último, se nos cuentan los trabajos de remodelación de la iglesia, que sobre la base de ese temor al exterior, tienen por objeto:

(Zola, Pensées, 1886, cf., Notes et Variantes de La Terre, p. 1550, n. 48).

- atrincherarse contra el cosmos amenazante;
- sin violar la clausura protectora, hacer una reproducción interior del universo natural.

Pero ni una ni otra intenciones conseguirán reproducir el universo en la iglesia. Así su afán por ...*coller des vitres de papier aux carreaux cassés de la nef*. (F.A.M., p. 1435), no impedirá la entrada de la lluvia, ni de los pájaros, ni de la luz. Del mismo modo que *Le maître-autel, blanc, jaune et bleu (...)*. (F.A.M., p. 1436), pintado con los colores del día, del horizonte, del cielo, y del sol, no podrá albergar más que flores artificiales ... *vases de porcelaine plantés de roses artificielles, (...)*. (íbid.), mientras que las flores naturales se marchitan en el altar de la Virgen, como ya vimos.

En cuanto al principio generador del cosmos, observamos una manifestación más del dualismo ontológico zoliano que ya analizamos en el estudio de La Conquête de Plassans.

Todo el texto está trufado de alusiones implícitas y explícitas a la sexualidad como principio generador del universo material; sin embargo la ensoñación de tal principio obedece a cierta ambigüedad, de resonancias ideológicas. El Zola naturalista que recrea la sexualidad como fuente de fecundidad, como origen de la necesaria y feliz reproducción de la especie en su desarrollo natural.

Ils éprouvaient une perfection absolue de leur être. La joie de la création les baignait, les égalait aux puissantes mères du monde, faisait d'eux les forces mêmes de la terre. (F.A.M., p. 1409).

Este Zola choca con el Zola de educación católica y meridional y su concepción ético-social del cuerpo y la materia como fuente de pecado³⁴³.

Il (el padre Mouret) restait à jamais sali, comme une épousée, initiée d'une heure à l'autre aux violences de l'amour. (...). si les obscurités du dogme,..., le laissaient serein,..., il gardait malgré lui l'ébranlement charnel de ces saletés..., il avait conscience d'une tache ineffaçable,..., qui pouvait grandir un jour et le couvrir de boue. (F.A.M., p. 1307).

De ahí que las recreaciones de la materia y la corporalidad sean ambivalentes.

Esto nos proyecta a la evolución misma de la ontología zoliana que en un primer momento consideraba la materialidad sólo en su aspecto negativo y degradado, concepción que fue evolucionando hacia presupuestos ambivalentes para desembocar al final en la reconciliación gozosa con una materia fuente de todo progreso y de toda vida. Les Rougon-Macquart se inscriben en esa segunda fase, a nuestro entender la más fecunda e interesante, donde se duda de todo, donde la naturaleza

³⁴³ A esto cabe añadir el importante sustrato cántaro de la cultura francesa, especialmente en lo que a la recreación negativa del cuerpo se refiere.

material es fuente de vida y muerte y donde la espiritualidad es sinónimo de pureza y esterilidad.

b.1 Semiología de la clausura

Aquí de nuevo la ambigüedad se erige como la constante más destacable de un texto que se nos presenta como producto de una gran ebullición intelectual.

A diferencia de lo que ocurría en las clausuras de novelas como La Conquête de Plassans o La Fortune des Rougon, en las que tan disposición espacial respondía a un signo positivo o negativo, en La Faute de l'abbé Mouret, ambas posibilidades se dan cita.

Encontramos en la idea de ciclo la respuesta semiológica a la morfología clausal del espacio. Una idea tan querida y trabajada por el imaginario zoliano, es la primera en sufrir la dialéctica de sus planteamientos. La ciclicidad aparece recreada bajo la idea natural de sucesión de las fases y movimientos del cosmos, sucesión imperturbable que garantiza el devenir mismo de la naturaleza y la materia. Nos referimos al ciclo vital que hace de la vida muerte y de ésta, necesaria regeneración; la materia que se transforma, creándose y destruyéndose con la misma intensidad, el movimiento natural que sigue a pesar de todo, a pesar del hombre, de la ciencia y de Dios.

El referente textual más claro es el cementerio, recreado sobre la subversión de un espacio de muerte³⁴⁴.

El cementerio recrea la vida por su vegetación que alimenta a los animales de Désirée, por el río que lo rodea, le Mascle, que llega al Paradou, por su fauna, por ser lugar de juegos de los niños, *La mort ne semblait point habiter ce sol vague (...)*. (F.A.M., p. 1236); se llega incluso a llamarlo "paraíso", denominación compartida por el Paradou ... *il (Vincent) se glissa de nouveau dans le cimetière, ce paradis où il y avait des nids, des lézards et des fleurs.* (íbid.).

Pero este ciclo natural, se opone a otra interpretación de la clausura, la que recrea un espacio de muerte, de negación de progreso y evolución, cuyo referente textual es el pueblo de les Artaud. La clausura morfológica del pueblo, aislado y cerrado por colinas, supone la negación de cualquier progreso y evolución, cualquier transformación, acentuado por el rasgo endogámico que los caracteriza³⁴⁵. Su comunión con los movimientos naturales se antoja ciertamente alienante

³⁴⁴ En realidad no es una subversión tan global como cabe esperar en una primera aproximación. Si bien es cierto que el cementerio es el espacio de la muerte, desde la perspectiva católica, es también el espacio de la vida tras la muerte, aunque se trate en principio de una vida no-material, en espera de la resurrección de los cuerpos.

³⁴⁵ Es curioso que tal factor -la endogamia- sirva aquí para acentuar ese carácter inmovilista y regresivo del pueblo, cuando años más tarde en Le Docteur Pascal, será la base de la regeneración de la familia, ~~el brote sano~~ de un árbol de savia podrida.

para un hombre del XIX, siglo de revoluciones y evoluciones. Les Artaud parecen haber perdido en esa inmovilidad su carácter humano, para hacerse animales, vegetales, elementos naturales sin más. Las numerosísimas metáforas que los animalizan o los vegetalizan están en boca de Archangias o del padre Mouret, y lo que es más, en boca del propio narrador.

... ces Artaud, c'est comme les ronces qui mangent les rocs ici. (F.A.M., p. 1237);

... les Artauds se conduisent en bêtes (...).
(íbid.);

Les paysans rentraient... du pas des boeufs harassés qui regagnent l'écurie. (F.A.M., p. 1272).

Cabe entonces pensar que la ciclicidad natural, buena en sí misma pues responde a sus mismas leyes, es en cierto modo alienante para el hombre, que sometido a ellas, pierde su especificidad.

Por último, combinando recreación cósmica y procesos narrativos, es interesante la puesta en abismo cósmica, a dos niveles, en el conjunto de la obra y en el libro primero: toda la novela supone los tres momentos de un gran día simbólico: mañana-tarde-noche, duplicados también en el libro primero. Es una redundancia de alto poder signifiante, que insiste en el carácter ucrónico y ahistórico del relato: un día sin conexión con el devenir temporal, un día aislado, un día ensoñado como pura analogía.

2.2.5 a) INTERTEXTUALIDAD

Las referencias intertextuales, tienden a concentrarse en el primer y tercer libros, acentuando aún más si cabe, la sensación de insularidad utópica del libro central, privándolo de cualquier elemento referencial de tipo cultural y literario, que no sea el libro del Génesis³⁴⁶.

a.1 El Hipotexo religioso

A lo largo de la novela son frecuentes las alusiones explícitas o no, a hipotextos o intertextos religiosos. Se combinan referencias a libros sagrados con otras a obras pías, especialmente la Imitación de Cristo, del padre Tomás de Kempis, del que ya hablamos detenidamente con motivo de La Conquête de Plassans. Pero aunque no se explicita del mismo modo³⁴⁷, existen sin duda referencias a obras de congregaciones religiosas, cuya importancia ya quedó analizada en nuestra introducción histórica, casi todas ellas surgidas al amparo de la Virgen y cuya previa lectura o al menos, previo conocimiento, podemos suponer en Zola, especialmente en esta primera parte.

³⁴⁶ La función de esta referencia bíblica en el libro segundo, no está como dijimos en la creación de un sustrato mítico, de sobra conocido por el lector, sino más bien en la intensificación del determinismo trágico sobre los actantes, determinismo cultural, natural y mítico.

³⁴⁷ Aux Artaud, l'abbé Mouret avait ainsi trouvé les ravissements de cloître, si ardemment souhaités jadis, à chacune de ses lectures de l'Imitation. (F.A.M., p. 1233)

Es cuanto menos curioso el tratamiento dado a la intertextualidad religiosa en cuanto que lecturas formativas del padre Mouret en el seminario. Se mencionan algunas de ellas como Histoire ecclésiastique de Rorbacher o Instruction théologique de Bouvier como las únicas "acceptables" para el padre Mouret, del que se nos dice que (il no osa) ...toucher à Bellarmin, à Ligouri³⁴⁸, à Suarez, à saint Thomas d'Aquin. (F.A.M., p. 1302). Se observa pues cierta categorización en las lecturas teológicas, que dentro del proceso de creciente misticismo del abate, lo alejaba de presupuestos más racionales dentro de la misma religión, de obras y autores más intelectuales, más dialécticos. Mención aparte merece la obra del padre Craisson De rebus venereis ad usum confessoriorum, por el impacto que tuvo en el joven Mouret

Il était sorti épouvanté, sanglotant, de cette lecture (F.A.M., p. 1307), que bien pudo adelantarle gran parte de la ventura que iba a vivir; en cuyo caso cabría reconocerlo como un elemento intertextual de puesta en abismo.

La actitud del seminarista Mouret ante esta intertextualidad religiosa viene a ser una reacción ante el mundo libresco como garante del conocimiento, conocimiento del que pretende huir, para salvaguardar la fe.

³⁴⁸ Ver el estudio preliminar, especialmente el capítulo La iglesia y la Tercera República.

Le mépris de la science lui venait; il voulait rester ignorant, afin de garder l'humilité de sa foi. (F.A.M., p. 1302)³⁴⁹. Recordamos ahora casi sin querer, el "Discours aux étudiants", donde Zola recreaba el clima de religioso de la Europa a finales de siglo: una religiosidad que despreciaba la ciencia, incapaz de dar respuestas inmediatas al hombre moderno, una ciencia que hacía tambalearse las bases de la religión, a medida que el hombre accedía a la sabiduría.

La religión del padre Mouret es una religión básica, primitiva, cuya única referencia válida son las Sagradas Escrituras, fuente de todo el saber religioso que un hombre puede desear.

Seule l'Écriture Sainte le passionnait. (...) (elle) devait suffire comme enseignements aux hommes de bonne volonté. (F.A.M., p.p., 1302-03).

Pero no todos los textos sagrados son referidos igualmente. A diferencia de obras anteriores en las que Zola ha preferido siempre escritos del Antiguo Testamento -el Apocalipsis, el Cantar de los Cantares (éste sólo aparece puntualmente) la historia de David (estructuradora en gran parte del relato en Le Docteur Pascal), Sodoma y Gomorra- el primer y tercer libros de La Faute de l'abbé Mouret tienen un claro predominio de referencias al Nuevo Testamento, más concretamente al Evangelio de san Juan. No es la primera vez que Zola

³⁴⁹ Idéntica situación encontraremos en Le Rêve.

recurre a este evangelista³⁵⁰; no en vano es el más poético, llamado por los Padres de la Iglesia "el evangelista más espiritual" y el de sensibilidad más acusada, el que quizás tuviera más conciencia de escritor. Sus relatos están poblados de alegorías bellísimas y su manera de plantear el evangelio, escapa a la historicidad de los otros evangelistas, para centrarse más en el mensaje, la parábola y la figura. Un claro ejemplo de esta circunstancia, lo encontramos en el mismo texto de La Faute de l'abbé Mouret.

En la celebración de la misa que ocupa el capítulo segundo del libro, se menciona claramente que ... *le prêtre lisait, sur le carton de gauche, l'Evangile de saint Jean, annonçant l'éternité du Verbe (...)*. (F.A.M., p. 1226).

Se trata de las primeras líneas del evangelio que en lugar de hacer un repaso histórico-biográfico como en el caso de Lucas o Mateo recrea la gran metáfora del cristianismo, la que resuelve la dialéctica entre espíritu corporalidad: *Y el Verbo se hizo carne* (San Juan, 1). Pero más importante en ese momento son los primeros versículos donde el evangelista hable de la luz del Verbo.

... en él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres. La luz luce en las tinieblas pero las tinieblas no lo abrazaron. (...). era la luz verdadera que viniendo

³⁵⁰ Recordemos la intertextualidad bíblica en Germinal o en La Débâcle y sus continuas referencias al Apocalipsis de San Juan, que muchas veces es citado casi literalmente.

a este mundo ilumina a todo hombre. (...). (...) y hemos visto su gloria. (San Juan, 1-18), al tiempo que, en la iglesia del padre Mouret ... *le soleil enflammait l'autel* (...). *L'astre triomphant mettait dans sa gloire la croix* (...). (...) *allumant d'une splendeur la porte du tabernacle*, (...). (F.A.M., p. 1226). La luz divina y la luz del sol se dan cita en la misma iglesia, poniendo en entredicho, aunque sea analógicamente, su pretendido enfrentamiento.

Encontramos también el recurso a la intertextualidad a la hora de estructurar paralelamente los dos libros extremos de la novela, o de apoyar la dinámica actancial. Así, si el libro I contaba con el hipotexto de las letanías de la Virgen, el libro III, lo hará con el relato de la Pasión y Muerte de Cristo, como venimos viendo, de enorme rentabilidad iconográfica, narrativa y actancial. Con esto tratamos de dejar claro que el recurso a tales textos, no obedece a la recreación de un contexto cultural o a planteamientos puramente anecdóticos; se trata de un elemento clave en la lectura analógica de la novela y su estructura interna.

a.2 Otras intertextualidades

Menos interesantes para nosotros, pero también destacables son las referencias, todas ellas explícitas,

a intertextos que en ocasiones aparecen contrapuestos como el materialismo dialéctico del XVIII y el primer romanticismo, especialmente entorno a la figura de Jeanbernát, no exenta de cierta ironía caricaturesca. Respecto a esto es curiosa una situación que tendremos ocasión de volver a ver, y es la presencia física del libro, cuyo texto figura dentro de la intertextualidad de la novela. Se trata de la biblioteca de Jeanbernát, y especialmente del libro de Holbach que lee mientras vela el cadáver de Albine. No hacemos más que mencionarlo, pues tendremos ocasión de profundizar en ello con motivo de Le Rêve y la Leyenda dorada³⁵¹.

Otras referencias de orden más popular como los cuentos de Perrault -La belle au bois dormant- para significar la morfología del Paradou, el anuncio simbólico del final de Albine, y en general la atmósfera mágica del parque; o alusiones implícitas a obras contemporáneas como Les tentations d'un curé de campagne de J. Doucet (1863) o Un curé de province, de H. Malot (1872), que mencionamos aquí por su coincidencia específica con el comienzo del libro y su insistencia en la coordenada espacial rural, que favorece el elemento natural.

³⁵¹ Ver infra, nuestro estudio sobre Le Rêve, especialmente el apartado 2.3.4 Intertextualidad: el espacio de la leyenda

b) APLICACIÓN TEXTUAL A LA DOXA

Como viene siendo ya habitual en los textos de Zola, su análisis pormenorizado nos demuestra en qué medida éste es capaz de apartarse de la doxa contemporánea, creando un universo propio, muy personal, que discurre paralelo, cuando no divergente, al mundo histórico convencional. Del mismo modo que la poética zoliana que pretendemos descubrir se aleja sustancialmente de su preceptos teóricos, sus textos lo empiezan a hacer de una coordenada ideológica, de la que durante mucho tiempo la crítica le hizo esclavo. A lo largo de toda la serie, la desviación se va haciendo más evidente a medida que avanzamos en el tiempo; lo curioso es que un grado significativo de subversión respecto a la doxa se produzca en medio de la serie, en plena efervescencia naturalista. La Faute de l'abbé Mouret, es un brote de poesía uniforme, aislado en medio de Les Rougon-Macquart: en tanto que su carácter simbólico se acentúa, su perversión de determinados criterios de la doxa se hace más evidente.

La Faute de l'abbé Mouret, participa también a este nivel del carácter ambivalente que hemos ido destacando, de modo que mientras se presenta perfectamente acorde con el discurso de la doxa en aspectos como la imagen de la mujer, se gesta como divergente en otros más significativos como el positivismo materialista, ambos matizados por la religión.

b.1 La mujer mujer en el siglo XIX

No cabe la menor duda de que el libro primero de la faute, es un libro "femenino", cualesquiera que sean las perspectivas desde las que se aborde. Y como tal, responde perfectamente al tratamiento, ideológico y morfológico de la mujer y su imagen en el último tercio del XIX.

La mujer, en el texto como en el sentir de la época, actúa como catalizador fundamental de la idea de materia, más concretamente de la vida fisiológica, quintaesencia material por antonomasia. El modelo que rige las relaciones humanas es el modelo fisiológico, estructurado sobre el tríptico: cuerpo-mujer-materia. Ese modelo tiene una consecuencia narrativa perfectamente aplicable al texto y es la atemporalidad, o más bien la congelación del devenir histórico en un presente continuo. Se trata de la acronía de la que ya hablamos al referirnos al "gran día dilatado" de la primera parte. El tiempo del primer libro, no es tanto tiempo cuanto que instancia pulsional.

La mujer, también en el XIX, protagoniza el espacio de la intimidad, al que pertenece sin duda la religión, en cuanto que doctrina, no ya en cuanto que factor de poder político. Mujer y religión son recreadas analógicamente en el texto, en la figura de la Virgen, que participa tanto de la materialidad ya mencionada, como de la muy decimonónica "mujer incorporeal" (quizá

heredera del romanticismo), la mujer-ángel, cuya iconografía nos reenvía iniscutiblemente a la Inmaculada Concepción. La participación de la Virgen de las esferas espirituales y materiales, provocó problemas ya en el siglo pasado y aún en el nuestro. Se trata de una cuestión que atrae tanto como sorprende y que se presta al menos a dos interpretaciones, que bien pudieran haberse gestado dialécticamente en la ideología de Zola y de todo el final de siglo.

El materialismo reinante en la sociedad y en las ideas, como pudimos ver en nuestra introducción, parecía amenazar determinados presupuestos religiosos, abrigados en la mayor de las espiritualidades. No era una buena época para el espíritu que difícilmente soportaba la avalancha de la materialidad. Lógicamente, ese materialismo, en su afán inmanentista, favorecería cualquier tipo de humanización y materialización incluso en la misma religión. El dogma de la Inmaculada Concepción pudo en cierto modo conciliar la vertiente más material de la religión -la maternidad de la Virgen- con la espiritualidad y pureza, como reza la doctrina misma³⁵². Ahora bien, toda la iconografía de la época se encarga de desmentir tal materialización, con la tremenda

³⁵² Nosotros queremos creer en la voluntad globalizadora del dogma, que en la figura de la Virgen, pretendía recuperar la esencia del ser humano, uno e indivisible, cuerpo y alma. Otras opiniones apuntan a la Inmaculada Concepción como una respuesta contra el materialismo, incidiendo más en su vertiente inmaterial. No es nuestro caso, aunque tales líneas de pensamiento nos parezcan dignas de un estudio más profundo.

profusión de imágenes de vírgenes etéreas, inmateriales, evanescentes, etc.. Que el dogma vaya por un lado, potenciando la matrilinearidad de Cristo, y su popularización o didáctica vaya por otro, siguiendo la vertiente patrilinear, sería el objeto de un interesante estudio histórico, que muy a nuestro pesar no podemos llevar a cabo aquí. Por lo que a nosotros respecta, el texto zoliano se hace eco perfecto de tal circunstancia, en su ensoñación mariana. (Si bien es cierto que incluso cuando hace alusión a la doctrina (Archangias) o al evangelio, se encarga de referirse a la maternidad de la Virgen como algo más bien simbólico, recurriendo a citas evangélicas.

C'était la révolte d'un saint, qui séparait violemment la Mère du Fils, en demandant comme celui-ci: "Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi?"
(F.A.M., p.1286)³⁵³.

³⁵³ Estos versículos evangélicos fueron en su día objeto de una polémica en el seno del seminario sobre "La Figura de la mujer en el XIX", del departamento de Francés de la U.C.M. Argumentados, en la cita que de ellos da Julia Kristeva, en Histoires d'amour....., como base del predominio patrilinear en la filiación de Cristo, fueron calificados de poco rigurosos y manipuladores, al emplear una traducción diferente de la actual, que efectivamente reza "Mujer, que nos va a ti y a mí en esto?". Ocurre sin embargo que no debemos perder de vista que estamos hablando de lo que ocurría y se pensaba en el XIX, no actualmente. Es muy posible, y la cita de Zola así nos lo hace pensar, que en esa época, se utilizara otra traducción bíblica, que habiendo elegido esa versión -justa o no- insistiera en una maternidad de la Virgen no asumida en su totalidad como proceso material. Que hoy, otra traducción se haya generalizado y que la doctrina y el sentir religioso popular hayan virado hacia la plena maternidad de la Virgen, es otra cuestión.

La Virgen de Zola es una Virgen que, gozando de los atributos de su doble naturaleza, es incapaz de integrarlos en una asunción feliz, cual sería el dogma de la Inmaculada: la Virgen divina y la Virgen material no llegan a fusionarse pues a medida que avanza su ensoñación material, recula su ensoñación espiritual, hasta el punto de que aquélla invadirá totalmente su semiología, forzando su sustitución por Albine.

La potenciación de rasgos materiales en la Virgen, de su cuerpo y sus funciones, resulta intolerante para el abate Mouret, que paradójicamente se hace eco de toda una tradición protestante que terminó por contaminar al catolicismo en época del Renacimiento. Se trata del odio-temor al cuerpo, y por extensión a la mujer, en su radical inmanencia. Esto dió lugar al dualismo espíritu-hombre vs materia-mujer, como ya hemos visto, esencia misma de la ontología zoliana. La materia-mujer, resuelta en "cuerpo", desde la perspectiva religiosa, se gesta como negativa, y el padre Mouret así lo demuestra, considerándolo no tanto fuente de placer, sino de pecado.

Así el primer libro es una dialéctica entre las dos vertientes de la figura de María, que finalmente volverá a su espectro inmaterial, encarnándose por otro lado en Albine.

b.2 La religión en el siglo XIX

Un roman qui aura pour cadre les fièvres religieuses du moment (...). (...). C'est dans Lucien, que les deux branches de la famille se mêlent. (...). Le prêtre amoureux n'a jamais, selon moi, été étudié humainement.

354

El proyecto detallado de ese *roman sur les prêtres*, obedecía punto por punto al discurso socio-cultural del momento. Respecto a las "fiebres religiosas", Zola alude a la ola de misticismo que invadió Francia tras 1870 y que comportó la revitalización del culto mariano, entre otros, como dejamos claro en nuestro estudio preliminar. Sin embargo, no hay en todo el libro una sola alusión al contexto histórico o social que correspondiera a ese *cadre*; es más, como hemos ido viendo, el texto se complace en reiterar la idea de atopía, de aislamiento e insularidad.

En lo que respecta a la coordenada familiar, pretexto para el estudio hereditario y fisiológico, modelo de saber en la época, en toda la serie no hay una novela con menos referencias familiares que ésta, y no será porque sus antecedentes no fueran rentables a este respecto (ver La Conquête de Plassans.). Un apunte más

³⁵⁴ Projet général des Rougon-Macquart, 1869, Cfr., Estudio de La Faute de l'abbé Mouret, p.p., 1674-75).

hacia la desconexión, hacia la subversión de la doxa. Y finalmente, en lo que al cura enamorado se refiere -el siglo XIX está lleno de ellos- y a su extrapolación en el enfrentamiento Iglesia-Naturaleza, el texto contradice sus propósitos: poco se dice del cura enamorado, porque cuando se enamora, ya no es cura (todo el libro II) y en lo que al enfrentamiento, del que debería salir victoriosa la Naturaleza, hay mucho que objetar:

. tal enfrentamiento, debe ser matizado pues ambas instancias, se mezclan, se contagian y finalmente no podemos hablar de vencedores o vencidos, al menos no integralmente. Un desenlace plenamente de acuerdo con la doxa materialista hubiera sido el de Serge venciendo al padre Mouret, eligiendo a Albine frente a Cristo, - *...il vivrait avec Albine. Il l'appellerait sa femme. Ils seraient très heureux.* (F.A.M., p. 1485) - o bien un cura capaz de compatibilizar amor profano y sagrado, en una doble vida hipócrita, muy frecuente por la época.

. Desde el punto de vista de la doxa naturalista, la novela es subversiva, pues actancialmente el comportamiento del padre Mouret, es modélico. Seguir el camino de la perfección ascética, no es precisamente la solución ideal de un naturalista. Pero quedarse en este nivel, interesante pero bastante anecdótico, sería pecar de miopía crítica.

Una visión más global de la novela nos permite indicar que en su inmensa mayor parte, ésta se adecúa perfectamente a la doxa de la época, que no es otra que el tremendo dualismo que desgarraba al hombre de finales de siglo. Serge y el padre Mouret, son las dos vertientes del burgués de mediados y finales del XIX, dividido entre su formación religiosa -católica y protestante- que consideraba execrable al cuerpo y su inmersión en corrientes filosóficas que pretenden la redención de ese cuerpo, como es el materialismo (aunque paradójicamente provenga del positivismo de Comte, que idolatraba a la Razón). La salida a este conflicto es tan ambigua como el conflicto mismo, contaminada de su misma dialéctica, que le impide una solución que ésta sí, sería del todo subversiva, la reconciliación del hombre-mujer sin anularse recíprocamente lo espiritual y lo material.

2.2.6. SINTAXIS ACTANCIAL

2.2.6.1 El misterio involutivo del padre Mouret

La dinámica narrativa del primer libro de La Faute de l'abbé Mouret resulta harto compleja. Si bien es sencillo observar cómo evoluciona la devoción del padre hacia un materialismo progresivo de la figura de la Virgen , no lo es tanto en cuanto el movimiento interno del mismo abate Mouret .

Estaremos todos de acuerdo en que la catálisis temática de nuestro héroe es sin duda su marianismo, pero lo que esta fe provoca en la progresión actancial es más complejo.

El padre Mouret es objeto de una tensión dialéctica, que finalmente no puede soportar: de un lado está su naturaleza de hombre maduro de veinticinco años, en la plenitud de sus facultades, un hombre biológicamente completo; por otro lado está su consciente y voluntario movimiento involutivo, biológico, racional y social. Es este último, por sus connotaciones religiosas el que más nos interesa, no sólo en el primer libro, sino por su progresión en el tercero.

La involución del padre Mouret en el primer libro, se manifiesta de un modo altamente coherente en distintos frentes:

- biológicamente, frente a sus veinticinco años, el ideal ensoñado por el padre Mouret, es la infancia ... *il continuait son enfance, s'imaginant être resté tout petit, avec les mêmes sensations, les mêmes idées, les mêmes jugements.* (F.A.M., p. 1306).

Se trata de una infancia "contra natura", a diferencia de la de Désirée, una infancia forzada, sutilmente teñida de matices peyorativos por parte del narrador, como veremos.

Se trata también del estadio infantil, como previa articulación a un movimiento más forzado, cual es el estadio prenatal, uno y otro dominados por la figura materna. El *regressus ad uterum*, como pulsión dominante en este primer libro, se explica por el ideal de "vaciado" del padre Mouret, que busca su aniquilamineto como entidad material, independiente y plena.

Certains de ses organes avaient disparu, dissous peu à peu, ses membres, son cerveau, s'étaient appauvris de matière.... (F.A.M., p. 1306).

El seno materno, la vuelta al espacio primordial, resulta ser la quintesencia de las ensoñaciones de la intimidad clausural, de la que hemos hablado ya. No sólo supone un refugio ante un exterior hostil, supone la desaparición del ser individual, fusionado, uno con la madre, por la que siente, percibe, se alimenta, etc... En realidad, es lógico que, desde la perspectiva de un Zola enamorado del progreso y del avance del hombre y los pueblos, nos encontremos ante una imagen más del espacio

de la muerte.

... la pureté de Marie ,..., où il cherchait à s'anéantir. (F.A.M., p. 1286);

... il aurait voulu se fondre, ..., expirer... (F.A.M., p. 1293);

... un Sein d'élection où il souhaitait de verser son être, de dormir à jamais. (F.A.M., p. 1294)³⁵⁵.

Si esta regresión está motivada por la búsqueda de la pureza, por el lavado de la mancha, la emergencia del espacio de la muerte supondría:

- el pesimismo de un hombre ontológicamente desgarrado en la dialéctica irreconciliable entre materia y espíritu;
- el materialismo de un positivista para el que cualquier instancia no corporal, no inmanente, desemboca en la muerte.

En realidad, observadas con cuidado, ambas opciones se nos antojan no opuestas, sino lógicamente correspondientes. El materialismo, no asumido plenamente por Zola, le llevó durante mucho tiempo, a una concepción pesimista del hombre y la existencia, abocado a la muerte en busca de su plena asunción ontológica.

Ese regreso al estadio prenatal, además de articularse en función de la desmaterialización, lo hace

³⁵⁵ Por no hablar de la conjunción de Eros y Thanatos, tan rentable para la crítica psicoanalítica zoliana.

en función de una constante que podríamos denominar "social": el hombre no-libre, el siervo, el que depende de otro, el que es en función de otro, que decide por él y canaliza toda su vida. Las figuras de "esclavitud" se manifiestan explícitamente en el texto, resaltando la etimología del nombre del abbé "Serge" (del latín "servus").

Il se jetait devant elle, se criait son esclave; et rien n'était plus doux que ce mot d'esclave, qu'il répétait,..., à mesure qu'il s'écrasait à ses pieds (...). (F.A.M., p. 1289);

...il avait la chaînette, afin de montrer son esclavage d'amour (...). (F.A.M., p. 1290) ;

...elle acheva de l'écraser dans une soumission d'esclave (...). (F.A.M., p. 1296).

Si la ensoñación pre-natal nos remitía a la Virgen recreada como madre, ésta lo hace a la Virgen en tanto que "Nuestra Señora", reuniendo la primacía político-social y el amor imposible. De siempre es sabido que muchos de los nombres de los personajes de Zola condensan y prefiguran su devenir, ¿hasta que punto el haber cambiado el nombre originario del padre Mouret "Lucien" por el de Serge, supondría un cambio de perspectivas narrativas e ideológicas?

Finalmente nos resta añadir al servilismo y a la desmaterialización, la regresión intelectual, la explícita negación del progreso de la mente, del saber:

... il faisait aisément le sacrifice de sa raison,

qu'il dédaignait. (F.A.M., p. 1306).

La muerte de la razón nos lleva de nuevo, cerrando el círculo, al estadio infantil a través de la recreación del lenguaje, lentamente difuminado en el abbé, que se hunde en una comunicación no verbal, más primitiva y en cualquier caso, ya no distintiva del ser humano.

... sa bouche balbutiante..., arrivant à un babillage d'enfant (...). (F.A.M., p. 1289);

... bégayements de tendresse... (F.A.M., p. 1301);
... il n'était plus qu'une candeur, qu'une enfance ramenée aux balbutiements du catéchisme. (F.A.M., p. 1303).

El análisis detallado de estos tres aspectos, nos lleva a pensar en las tres grandes instancias que el hombre moderno debería asumir, a juicio de Zola. Se trataría de un hombre independiente, seguro de sí, emprendedor y optimista -el Octave Mouret de Au Bonheur des Dames, sería un ejemplo-; un hombre partícipe del progreso científico e intelectual, un hombre capaz de integrar plenamente sus dos vertientes, -material y espiritual- vividas ambas gozosamente, -Pascal Rougon de Le docteur Pascal-. Y sin embargo no apreciamos una oposición frontal a la religión como culpable de las "deformaciones" del padre Mouret; la religión no es mala en sí misma, como la naturaleza, sino por las perversiones que de ella hacen hombres como el padre Mouret, incapaz de asumir su naturaleza material y su naturaleza religiosa.

2.2.6.2 La ascésis del padre Mouret.

Si hablábamos en el apartado anterior de "misterio involutivo", lo hacíamos porque, en el complejo entramado actancial coexiste un movimiento regresivo -biológico, intelectual y social- con una tendencia de signo contrario, en el marco de lo puramente religioso.

Si la vertiente "naturalista" del padre Mouret se quiere explícitamente minusválida, empequeñecida, la vertiente religiosa es la que manifiesta un verdadero crecimiento hacia su pleno significado. Esto queda de manifiesto en el tercer libro de la novela.

El primer libro nos mostró la trayectoria mística de un pseudo-cristianismo, infantilizado e ignorante que termina con una muerte iniciática que abrirá acceso a la vida material y a la tentación. La tentación se convierte, en la doctrina cristiana, en el paso esencial que, una vez superado, hace posible la unión con Dios, el verdadero cristianismo.

Desde esta perspectiva, podríamos considerar todo el primer libro como una trayectoria mística, aunque subvertida. La etimología de la palabra, significa en griego "cerrar" y a nosotros nos despierta la vena interpretativa, recordándonos las clausuras espaciales, la cerrazón del padre Mouret al conocimiento, etc... Pero siendo la mística el punto más elevado de la vida espiritual, que solo otorga la Gracia a los elegidos,

parece que la trayectoria del libro I nos muestra más a un joven desequilibrado y en plena efervescencia sensual que a alguien tocado por la Gracia divina.

El tercer libro cambia de registro y opone a la intuición mística el trabajo ascético, un trabajo puramente humano, de perfección y esfuerzo progresivos, encaminado a llegar a ese misticismo verdadero³⁵⁶. Si la mística era puramente intuitiva, la ascética es más racional y trabaja con la mortificación y la oración para llegar a la purificación, a un desprenderse del afecto a los placeres corporales y a los bienes terrenos.³⁵⁷ Es en pocas palabras, la base de la catálisis temática del padre Mouret en este tercer libro, pero precisemos más.

Si el trayecto ascético hacia la mística se articula en tres momentos o "vías" -vía purgativa, vía iluminativa y vía unitiva-, el texto de Zola se centra casi exclusivamente en la primera de ellas, que presupone una falta anterior que purgar, una tentación que superar. En esto radica el cambio de perspectiva religiosa en el padre Mouret: su madurez cristiana sólo es posible desde el conocimiento empírico y no desde la ignorancia infantil del primer libro. El abate Mouret ha conocido y ha elegido, su elección no es fácil ni gratuita, está ratificada por un terrible proceso racional que la legitima.

³⁵⁶ Del griego "ejercitarse".

³⁵⁷ Pedro Sáinz Rodríguez, Introducción a la historia de la literatura mística en España, cfr., Alborg, 1970: 941

Maintenant toute cette puerilité était morte. (...). Avec l'âge, avec la faute, il entraînait dans le combat éternel. (F.A.M., p. 1479)

Es la casi obsesión por la vía purgativa, la que introduce en el texto el espacio de la expiación, muy de acuerdo con el discurso de la doxa, como ya vimos, puesto de manifiesto en las dominantes posturales del padre Mouret, su aspecto, su sufrimiento ³⁵⁸ y el dominio del símbolo más universal de la expiación: la Cruz.

Il s'était pris d'une dévotion extraordinaire pour la Croix, (...). (F.A.M., p. 1448).

Sin embargo, sólo en este libro III se hace mención de la Gracia, que intermitentemente viene a socorrer al desgarrado Mouret, trayendo con ella paradójicamente toda una recreación sensorial o lo que es más, una recreación como amante³⁵⁹.

Así, la primera vez que se hace mención de ella es el día de la fiesta de la Exaltación de la Cruz, especialmente durante la gran misa, empapada, como el sacerdote, de la Gracia de Dios.

³⁵⁸ *s'agenouiller, lui pliait la nuque, (F.A.M., p. 1426); Il leva un visage si douloureux (F.A.M., p.1427); une agonie muette qui le brisait (F.A.M., p., 1430); il est capable d'écraser son coeur (F.A.M., p. 1434))*

³⁵⁹ *... il était ainsi le jouet des caprices de la grâce. Elle se refusait aux appels les plus ardents; elle arrivait imprévue, charmante, lorsqu'il n'espérait plus la posséder (...). Les premières fois, il s'était révolté, parlant en amant trahi, exigeant le retour immédiat de cette consolatrice, dont le baiser le rendait si fort. (F.A.M., p.1478)*

... il éprouva un attendrissement plus vif encore, à voir l'église ... si trempée de musique, d'encens et de lumière. (F.A.M., p. 1450).

Son destellos que hacen intuir la vía iluminativa, lejos ya del negro triste y sombrío de la expiación.

Y finalmente, cuando la tentación se ha superado del todo, cuando la gracia ya no le abandona, el padre Mouret está listo para acceder a la vía unitiva.

Et, maintenant, ô mon Dieu! (...). Je suis une maison vide où vous pouvez habiter... (p. 1510).

Pero si desde la perspectiva religiosa es indudable la evolución, la progresión, del padre Mouret, desde un punto de vista estrictamente ontológico, no podemos decir lo mismo.

A lo largo de todo el libro asistimos a una mal solapada humildad, que cae una y otra vez en el pecado de más resonancias míticas, casi podríamos decir del pecado por antomomasia: el orgullo, el secreto deseo humano de rivalizar con Dios. Si podemos hablar de "faute", es a esto a lo que debemos referirnos y no al encuentro sexual de los dos jóvenes.

Ni el arrepentimiento, ni la expiación, acallan un yo profundo y arrogante. En el primer libro, asistíamos a la arrogancia de un padre Mouret, que se creía intocable por la tentación.

Il était parfait, ..., sans lutte , sans secousse, (...). Il se souvenait d'avoir entendu parler de la tentation comme d'une torture abominable (...). Lui, souriait. (F.A.M., p. 1234).

En el libro tercero, es junto a Albine, cuando sueña ser Dios, creador de vida.

... la posséder encore, ..., faire de la vvie, être Dieu! (F.A.M., p. 1482);

o en plena alucinación, desafiando el poder divino
Du reste, que lui importait Dieu! N'était-ce pas lui, à cette heure, qui était Dieu (...). (F.A.M., p. 1485-86).

Parecido inmovilismo encontramos en el frágil y fantasioso padre Mouret del primer libro, y en el serio y coherente del tercero, manteniendo ambos un mismo ideal de vida, inquebrantable: la muerte.

La muerte de la materia, del cuerpo y sus funciones, permanece como máxima en el pensamiento del abate Mouret, antes y después de haberlo conocido directamente; la experiencia empírica de la vida material no ha provocado cambio alguno en su ideal ontológico de pureza, que no tiene cabida sino es en la muerte. Textualmente la evidencia de tal inmovilismo es fácil de reconocer, tanto más cuanto que ésta se refleja en una repetición literal de los mismos presupuestos:

- Libro I: *Je veux être une chose(...).(1314)*
- Libro III: *Il n'était plus que la chose de Dieu.(p. 1464)*
- Libro I: *Oh! la mort, la mort,..., de tout! (1314)*
- Libro III: *C'est la mort que je veux (...). (1473)*
- Libro I: *Oui, je nie la vie (...). (1314)*
- Libro III: *Entends-tu! Je nie la vie, je la refuse (...). (1473)*
- Libro I: *La terre baigne dans cette impureté (...). (1314)*
- Libro III: *La terre sue l'abomination (...). (1473)*
- Libro I: *Je ne veux plus sentir (...). (...) sans oreilles, sans yeux (...). (1314)*
- Libro III: *Je ne verrai plus, je ne sentirai plus, je n'entendrai plus. (1473)³⁶⁰*

Es aquí donde vemos con más claridad, lo que hemos dicho reiteradas veces: la muerte en el discurso religioso de La Faute de l'abbé Mouret, es una muerte material, muerte de los sentidos y del cuerpo, muerte definitiva,

³⁶⁰ Estructuralmente, tal disposición refuerza la arquitectura textual, encaminada a ligar paralelamente el primer y tercer libros, contando cada uno de ellos con un capítulo, "catártico" -el capítulo XVII del Libro I y VII del libro III-, a los que corresponden las citas reseñadas.

sin posibilidad de regeneración. Y lo vemos a partir de una estructuración metafórica, cómo no, de base sensorial. Hay dos catalizadores psicosensores, de cuyo enncadenamiento surge la estructuración del espacio de la muerte en el padre Mouret: el frío y la petrificación.

Comme il fait froid ici! (F.A.M., p. 1500);

...j'ai cru qu'on me jetait sur les épaules une robe glacée (...). (F.A.M., p. 1504), dice el padre Mouret en su última visita al Paradou.

El frío, sensorial y míticamente asociado a la muerte, avanza por el cuerpo del padre Mouret, para reunirse con su ensoñación mineral

J'ai pensé souvent aux saints de pierre (...).
(...). Et moi je suis comme un de ces saints. (...). Je
resterai froid, rigide, avec le sourire sans fin de mes
lèvres de granit. (F.A.M., p. 1506).

Nos encontramos ante una constante del imaginario zoliano, muy presente en contextos religiosos, como veremos al comienzo de Le Rêve.³⁶¹

La muerte purificadora, la nada estéril y perfecta que nos remiten al dualismo zoliano, incapaz de reunir las dos dimensiones del hombre, de creer en un hombre futuro, pleno e indivisible. Es, en definitiva, la misma voz del siglo la que se escucha en las páginas de la novela.

³⁶¹ Ver nuestro estudio de Le Rêve, enepcialmente el apartado 2.3.2 b) **Infraestructura psicosensores: hacia la muerte blanca**

2.3 POR UNA REIVINDICACIÓN DE LE RÊVE

Es curioso que nos veamos casi en la obligación de justificar la elección de Le Rêve como materia fundamental en nuestro estudio. Aunque cada uno sea libre de estudiar lo que crea oportuno, si confía en el resultado, el hecho de trabajar sobre una obra considerada menor, por el mismo autor y por la crítica, suele sembrar cuanto menos el desconcierto.

Es cierto que esta novelita, más cuento que novela, como veremos, parece condenada a malvivir a la sombra de los monstruos como Germinal, L'Assommoir o La Faute de l'abbé Mouret. Pero no es la primera vez que obras un poco marginales se nos muestran como una fuente de belleza e interés inusitados, tanto más cuanto que son objeto de mucha menos investigación académica y científica. Me viene a la memoria ahora el ejemplo de Flaubert cuya Mme Bovary supuso ciertamente una especie de condena para el resto de su producción. Me estoy refiriendo concretamente a La légende de Saint Julien l'hospitalier, obra que hemos tenido en mente a lo largo del estudio de Le Rêve. Menospreciadas por sus propios padres que las calificaron de *petite bêtise moyenâgeuse* y de *conte bleu* respectivamente, parecen dormitar bajo el epígrafe "otras obras", esperando poder cautivar a algún lector desprevenido o de gustos "raros".

Reivindicar la autonomía de Le Rêve supone luchar en tres frentes:

- en el seno de la serie, donde el mismo Zola se empeñó en que fuera considerada como la pareja de La Faute de l'abbé Mouret, eso sí, siempre bajo el indiscutible reinado de ésta³⁶². De modo que las referencias a nuestra novela vedrían siempre determinadas por su relación con La Faute de l'abbé Mouret, por el hecho fundamental de compartir una anecdótica y un hipotexto religiosos. Pero ¡qué diferente una de otra! Tan diferentes que parecen recrear dos religiones distintas. Si en La Faute de l'abbé Mouret la religión se hacía fuerte con la experiencia de una dialéctica desgarradora, de una voluntad capaz de luchar y decidir dentro del catolicismo más ejemplar, en Le Rêve la religión vence naturalmente, prácticamente sin lucha, como el individuo que actúa sin libertad, sometido a la acción de la gracia divina, de resonancias más jansenistas.

Sin abandonar el contexto de Les Rougon-Macquart, esta novela ha sido encasillada/relegada a la categoría de "tiempo muerto" en la dinámica ciclotímica de la serie, en la que a los grandes

³⁶² Depuis des années, j'avais le projet de donner un pendant à La Faute de l'abbé Mouret, pour que ce livre ne se trouvât pas isolé dans la série. (Carta a Van Santen Kolff, 14.11.1887, cfr., Estudio de Le Rêve: 1261)

movimientos de clímax, le suceden otros de pausa y tranquilidad, como si el autor tomara aliento en ellos para el próximo envite: después de La Terre, Le Rêve, y tras éste La Bête Humaine; L'Assommoir seguido de Une page d'amour, y La Débâcle de Le Docteur Pascal. Como contagiados por el afán taxonómico de XIX, los críticos se han empeñado en clasificar las novelas de la serie, en función de altos y bajos, clasificación en la que desde luego, son los "bajos" los que tienen las de perder.

- Dentro de toda su producción novelística, este texto se consideró estructural y anecdóticamente inferior por aproximarse a la arquitectura y los temas del cuento: su brevedad (un tercio de la media), el estereotipo de la coordinada actancial y su dinámica (joven huérfana que sufre lo indecible hasta ser acogida por gentes de bien y que finalmente en una especie de recompensa por las penurias soportadas, consigue encontrar a su príncipe encantador), o la sintáxis textual que avanza en función de la combinación de episodios conmovedores con otros grandiosos.
- En lo referente a su quehacer como escritor-escándalo se intentó interpretar el texto de Le Rêve como una claudicación del provocador que se aburguesa y pretende una conciliación con la moral

de la clase media, para acceder a un reconocimiento institucional³⁶³.

El caso es que la novela que nos ocupa, nunca ha sido requerida en función de sus propios valores, sino siempre dependiendo de factores externos que han mediatizado una aproximación rigurosa y textualmente independiente.

Si como venimos demostrando, nuestro interés está en poner en evidencia las derivas respecto al naturalismo, en aras de la reivindicación de una poética zoliana, soslayada hasta hace poco, la elección de los textos mismos debe seguir este propósito. No ha sido pues gratuita la elección de las tres novelas que componen el grueso de nuestro estudio: en las tres, una anecdótica atractiva y de cierta fuerza narrativa, e incluso una crítica elemental, han venido eclipsando un fondo poético y un espesor ideológico que nos hemos propuesto desenterrar.

Si en La Conquête de Plassans quisimos trascender la crítica socio-histórica hacia el poder del "parti prêtre", si en La Faute de l'abbé Mouret, quisimos ir más allá de la oposición religión-naturaleza, en Le Rêve

³⁶³ On a affirmé que, quand j'ai publié Le Rêve, c'était pour apitoyer l'Académie sur mon sort, qu'en le faisant c'était une façon de dire: Voyez, je suis gentil, bien raisonnable, acceptez-moi en raison du livre ad hoc que je viens de faire! (Carta a un corresponsal no identificado, 6.3.1889, cfr., Estudio de Le Rêve: 1628)

pretendemos superar la mera racionalización del fenómeno religioso, línea habitual que ha dirigido los pocos estudios dedicados a esta novela.

Hay tres opciones críticas más o menos establecidas a la hora de enfrentarse a Le Rêve:

- considerarlo como una concesión al espiritualismo fin de siglo;
- considerarlo como producto de la religiosidad del autor;
- considerarlo como una racionalización del fenómeno religioso.

De las tres, la última es la menos mala pues coincide con lo expuesto por Zola en sus escritos preparatorios.

... je ne puis admettre l'au-delà, ..., que comme un effet de forces qui sort en nous dans la matière (...).

³⁶⁴. Esta opción se nutriría en lo esencial de la tan manida oposición del naturalismo y la religión, especialmente candente a finales de siglo. Desde esta perspectiva, deberíamos encontrarnos ante un texto eminentemente naturalista que desmitificase los presupuestos místicos con el instrumento de la razón aplicado a la teoría del medio. Según esto, Le Rêve sería el "experimento" que validara por un lado, la teoría del

³⁶⁴ Zola, dossier de Le Rêve, fos. 188-195, cfr., Notes et Variantes: 1661

determinismo medioambiental, según la cual, un Rougon criado en un ambiente propicio, podía depurarse de su bagaje negativo y transformarse en un individuo totalmente diferente: un ser espiritual, tranquilo, dócil,... y por otro lado, el determinismo biológico serviría para explicar la mayor parte de las ensoñaciones místicas del fenómeno religioso en el actante.

Pero ya algunas voces han indicado la posibilidad de un Zola conquistado por su propio experimento, cautivado emocionalmente por lo que quería desmitificar racionalmente. El científico trasgrediendo todas las normas en su laboratorio. Y es que en Le Rêve no hay apenas marcas en el proceso enunciativo que permitan descubrir la crítica, o la oposición del naturalista hacia lo trascendente, algo más que habitual en las otras novelas.

Jusqu'à quel point Zola est-il dupe de cette nouvelle légende dorée (...)? Il avait voulu,..., écrire un roman naturaliste (...) puisque la théorie matérialiste du milieu et de l'hérédité devait servir ici à démystifier les âmes croyantes, (...). Et voilà que son roman se construisait sur les fantasmes mêmes (...) se coulait sans peine dans les fictions du merveilleux chrétien, ajoutant à la légende un chapitre inédit et une nouvelle figure de béatitude. ³⁶⁵.

³⁶⁵ Mitterand, H., 1990: 171.

Las siempre afortunadas derivas zolianas.

Pero más interesante si cabe que la constatación de este efecto, son las consecuencias que produce en el texto. Para nosotros, la clave está en el **determinismo**, que contrariamente a lo que pueda parecer, resulta mucho más complejo que lo que el Zola materialista quiere hacer creer. Una novela que pretendía ser una aplicación "científica" y racional de las teorías de Taine o Claude Bernard, se desdobra casi mágicamente para ofrecer un panorama determinista que paradójicamente y olvidando la inmanencia de su base teórica, bucea en lo poético, lo simbólico y lo mítico.

Como tendremos ocasión de comprobar, y sirva esto de presentación, el texto avanza sintagmáticamente en función de la interrelación de múltiples determinismos, actualizados en cada uno de los niveles isotópicos del eje paradigmático. De modo que nos encontramos con la estructuración siguiente.

DECORADO MÍTICO:

1. **determinismo de lo maravilloso cristiano:** la actualización de la leyenda de Santa Inés, respondiendo al mitologema de la inmanencia material y la trascendencia espiritual;
2. **determinismo de lo legendario histórico:** leyenda de *Les Mortes Heureuses* de la noblza Hauteceur³⁶⁶, respondiendo al mitologema de la muerte.

³⁶⁶ Leyenda sobre las mujeres de la dinastía Hauteceur, muertas casi todas ellas en plena juventud y en un momento de especial felicidad.

3. determinismo mítico: mito de la tejedora, en torno al mitologema del destino.

INFRAESTRUCTURA PSICOSENSORIAL:

1. determinismo del blanco-oro, catalizador de una virginidad santificada;
2. determinismo del blanco-frío, catalizador de una muerte deseada;
3. determinismo del blanco-blanco, catalizador de la inmaterialidad conquistada.

COSMOS:

- A. Tiempo: a.1 determinismo de un pasado intemporal;
 a.2 determinismo de un pasado remoto;
 a.3 determinismo de un pasado reciente.
- b. Espacio: b.1 determinismo de la catedral;
 b.2 determinismo del castillo;
 b.3 determinismo de la casa Hubert.

DOXA:

1. determinismo religioso: la gracia
2. determinismo ontológico: la espiritualidad
3. determinismo biológico: la herencia

Como podemos observar, la multiplicación de instancias deterministas enriquecen considerablemente el nivel analógico, frente a una muestra más bien escasa del pretendido determinismo científico.

En realidad, pese a un final considerado como triunfante, Le Rêve es un texto que rezuma pesimismo por doquier, esencialmente el pesimismo de un hombre cuya libertad se ve coartada en cualquiera de las instancias de su existencia, el pesimismo de un hombre incapaz de asumir gozosamente la materialidad de la mujer, la inmanenencia de un amor pleno.

La mort de l'enfant au moment où la vie va la prendre est dans la note de tous mes livres, où l'on a déjà vu combien il est difficile d'être heureux en ce monde. ³⁶⁷

³⁶⁷ Carta a Van Santen Kolff, 16.11.1888, Cfr., Estudio de Le Rêve: 1628.

2.3.1 a) DECORADO MÍTICO: morfología de una predestinación

Las últimas tendencias de la crítica zoliana han ido poniendo de manifiesto la presencia de elementos míticos subyaciendo en los textos que se pensaban más naturalistas. Es el caso de Germinal, por ejemplo donde confluyen el mito de Teseo, de San Esteban, el Apocalipsis, etc... Sin embargo, estas resonancias se gestan más bien de un modo puntual, contribuyendo a una densa configuración actancial. Sólo en Le Rêve el sustrato mítico aparece informando todo el relato, tanto en su espesor paradigmático como en su devenir sintagmático; de modo que aunque hagamos aquí una aproximación morfológica, podremos rastrear la dinámica del sustrato mítico en cada nivel textual, especialmente en la ensoñación de los temas materiales, la intertextualidad y la dinámica actancial.

La base mítica del relato es susceptible de dividirse en tres grandes núcleos:

- el mito cristiano³⁶⁸, en torno a la leyenda de Santa Inés;
- el mito medieval, en torno a la dinastía Hauteceur;
- el mito general, en torno a la figura de la tejedora.

³⁶⁸ En lo referente a lo maravilloso cristiano, optaremos por la denominación "mito", al aludir a su estrato más profundo, el que pretende responder al conflicto de la materialidad problemática, y utilizaremos "leyenda" en lo que tiene de estructura más funcional y en su calidad de hipotexto organizado.

a.1 El mito cristiano: Santa Inés

Sin duda, es el primero de ellos, el que sustenta el eje sintagmático, notablemente en su referencia a la dinámica actancial de Angélique, aunque alcance a otros actantes secundarios³⁶⁹.

Como tendremos ocasión de precisar, el soporte textual del mito de Santa Inés es la Leyenda Dorada, cuyo capítulo consagrado a la santa tiene el epígrafe: *Santa Inés, vírgen*, nada más elocuente para el imaginario decimonónico y concretamente zoliano, que tal precisión. Como la Inmaculada Concepción en la Faute de l'abbé Mouret, Santa Inés se transforma en el paradigma mítico de la mujer ideal sublimada en un sueño imposible.

En pocas palabras, se trata de una joven que resiste heroicamente a los requerimientos amorosos de un pretendiente desechado que la humilla y martiriza, hasta la muerte. Ella, consagrada a Cristo, lo soporta felizmente con la ayuda de la Gracia.

Es una configuración mítica que viene a responder al dilema entre la materialidad y el espíritu, proponiendo como modelo de conducta el de la pureza frente a la mancha del pecado, pecado siempre de índole sexual. Destacamos esto último porque los mitemas elegidos por Zola para su recreación textual están encaminados hacia este presupuesto, y son:

³⁶⁹ Incluso la estructuración semántica queda determinada por la actuación de este mito.

- el episodio en el que llevada santa Inés a un burdel, y desnudada allí, vió crecer asombrosamente su cabellera hasta cubrir por entero su desnudez. Esto aparece recreado en el texto en función de la ensoñación de los temas materiales, con el dominio del blanco-oro, especialmente en su proyección en el cuerpo de mujer. Es una curiosa manera de sublimar la sensualidad -la desnudez femenina-, a través de una "amplificatio" de ese mismo carácter sensual - crecimiento de la cabellera-.

- la presencia de un amante ideal, todo él nobleza, riqueza y belleza, para solventar el problema de la relación de sexos trascendiendo la inmanencia material y física, espiritualizandola. Reza el texto de la Leyenda Dorada: *Las cualidades que ella enumeró fueron éstas: nobleza de estirpe, buena presencia, riquezas abundantes, valentía a toda prueba y amor desinteresado y verdadero* ³⁷⁰

Veremos más adelante como se trata paso a paso de la configuración actancial de Félicien de Hauteceur;

- una de las prolongaciones de la leyenda (milagros sobrevenidos a la muerte de la Santa, por su intercesión) aparece también recreada en el texto: la historia de un sacerdote, Paulino, que ante sus

³⁷⁰ De la Vorágine, J., 1982: 117.

tentaciones carnales, es instado por el Papa a presentar su anillo a la estatua de Santa Inés, y "desposarse" con ella, tras lo cual cesan inmediatamente sus veleidades sexuales. Es una de las múltiples versiones del mito de la mujer-estatua, estatua que se anima o mujer que se petrifica, que dentro de la mítica zoliana nos lleva al estudio de la ensoñación petrificante, como salida a una materialidad que no se es capaz de asumir si no es en el muerte del cuerpo.³⁷¹

Como ya hemos mencionado, no podemos dejar de admirar al Zola más poético, el de las frases breves, concisas y tremendamente densas, por encima del Zola enumerador o grandiosamente épico. Por eso, en lugar de trufar nuestro análisis de las numerosas citas que justifican la actualización -física y moral- del mito de Santa Inés en Angélique, preferimos dar ésta:

Agnès était la gardienne de son corps (R., p., 840).

Esta frase que aparece al principio de la novela será la que sustente toda la arqueología mítica cristiana proyectada física y existencialmente en Angélique. Si de otras santas como Catalina o Isabel, Angélique admira su sabiduría o su humildad, es Santa Inés su modelo de virginidad, el camino para dominar su instancia material,

³⁷¹ Ver infra, nuestro estudio sobre la Faute de l'abbé Mouret, especialmente el apartado 2.2.6 Sintáxis actancial y semántica.

tanto más cuanto que se trata de una Rougon. De modo que la materialidad de Angélique, su cuerpo, será el objeto de una particular ensoñación psicosensoorial que la llevará a una identificación, no progresiva, sino uniforme e intensa desde el principio con la santa. No hay progresión porque no hay evolución: Angélique nace en la portada de la catedral, consagrada a Santa Inés y muere en esa misma portada, evocándola igualmente. El texto no hace sino constatar ese determinismo del que ni quiere ni puede escapar.

La actualización mítica de santa Inés se operará en las diferentes fases de la vida de Angélique, determinando su trayectoria existencial:

- en su infancia, cuando es rescatada medio muerta bajo la nieve, acurrucada en la portada de Santa Inés de la catedral. A modo de determinismo mítico-plástico, la insólita decoración del tímpano de la catedral con la leyenda de santa Inés³⁷², preside el renacimiento de Angélique, en la nieve y el frío, en la piedra y el hielo, elementos todos que constituirán el campo semántico de la ensoñación petrificante y el espacio de pureza sublime en la muerte del cuerpo.

³⁷² Decimos "insólita" porque normalmente es la figura de Cristo la que adorna los tímpanos de las catedrales románicas. Sobre el particular, remitimos al Estudio plástico, especialmente al apartado 3.2.2. b) manifestaciones del arte religioso

...elle (Angélique) s'était adossée au trumeau, dont le pilier porte une statue de sainte Agnès(...). Et dans le tympan, toute la légende la vierge enfant (...). (...) avec sa palme blanche, son agneau blanc, la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculée, dans cette raideur immobile du froid(...). Et à ses pieds, l'autre, l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre (...). (R., p.p., 816-817).

- En su adolescencia, cuando al despertar su cuerpo a los sentidos, se siente naturalmente atraída por la figura de santa Inés, la vírgen
... Angélique, ..., devenait femme. (...) et, maintenant, elle se prenait d'une tendresse fraternelle pour les vierges. (...). (...) plus que toutes une sainte lui était chère, Agnès, l'enfant martyre. (...). (...) à des heures troubles, lorsque des chaleurs de sang lui battaient les tempes, Angélique l'évoquait, (...). (R., p.p., 839-840).
- En la obra de arte, en la sublime representación que de la santa Angélique borda, oro sobre oro, en la mitra episcopal

Elle avait brodé avec des soies refendues...
les petites mains et les petits pieds, les seuls

coins de nudité blanche qui sortaient de la royale chevelure d'or. (...). "Oh! elle vous ressemble!". (R., p. 899).

- Y finalmente, mortalmente enferma, vuelven por ella, el frío y el blanco, la nieve y la piedra, Santa Inés que una vez más la hace resucitar un momento para llevarsela luego

... pareille aux minces et rigides figures de pierre... (p. 977); ... sa face longue et transfigurée de vierge volant au ciel. (...) l'âme de neige... (p. 962) ... emportée ... parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis des légendes. (p., 994).

El mito de Santa Inés, queda actualizado en todo el texto, no sólo en las etapas de la vida de Angélique, sino las etapas mismas del espesor textual, proyectándose en:

- . la infraestructura psico-sensorial, a través de la ensoñación cromática del eje blanco-oro;
- . la doxa ontológica del XIX, a través de la imagen de mujer ideal;
- . la ensoñación del cosmos, a través de los catalizadores de la ensoñación petrificante;
- . la intertextualidad, a través de la Leyenda Dorada.

a.2 El mito medieval: la dinastía Hautecoeur

D'autres histoires s'évoquaient, surtout celle des dames d'Hautecoeur, les Mortes Heureuses, ainsi que les nommait la légende. Dans la famille, les femmes mouraient jeunes, en plein bonheur. (...) la mort reparaissait, souriante, avec des mains douces, emportait la fille ou la femme d'un Hautecoeur, les plus vieilles à vingt ans, au moment de quelque grande félicité d'amour. (R., p., 865).

La presencia obsesiva de la catedral frente a la ventana de Angélique sirve para introducir cierto determinismo mítico de soporte espacial, como la leyenda de las Muertas Felices, cuyos nombres Angélique no se cansa de leer en las lápidas de la capilla Hautecoeur de la catedral.

Esta leyenda, que aquí más que nunca se gesta como la bisagra entre el mito y la historia, es, pese a lo que su nombre parece indicar, una de las más claras muestras del pesimismo ontológico zoliano. De esas damas presuntamente felices, una muere la noche de bodas, otra ante el inminente regreso de su marido tras años de guerra, otra al dar a luz... Todas mueren en plena efervescencia amorosa antes de reunirse con el Otro, gozando a partir de entonces de una existencia fantasmal, puros espíritus, ánimas blancas, descargadas del fardo de su materialidad. Lo cual nos lleva a pensar si el

adjetivo "heureuses" se referirá a su existencia anterior, en el momento de ser sorprendidas por la muerte o a su nuevo estado inmaterial, a su muerte en tanto que cuerpos. La referencia al poema "Lazare" de Zola (1894), al que aludiremos en varias ocasiones, nos indica que esa felicidad, es la felicidad en la muerte, no en la vida.

Esta leyenda se alía con la de santa Inés para forzar ese determinismo mítico en Angélique: *Alors, pourquoi donc ne mourrait-elle pas toute jeune, heureuse elle aussi?* (R., p., 865)³⁷³.

En realidad más que una alianza se trata de un desdoblamiento - en su instancia religiosa e histórica- del mismo mito: la muerte liberadora. De ahí que morfológicamente asistamos a una repetición de los mitemas en ambas leyendas: muerte feliz

N'était-elle pas morte déjà(...)? (...). Cela,..., la berçait avec une douceur infinie, sans regret à l'idée d'être emportée dans sa joie, (R., p., 985), feliz por aliviar del peso de la existencia inmanente: Elle (Angélique) *avait la beauté des saintes délivrées de leur corps (...).* (R., p., 963)/...Ysabeau, Gudule, Yvonne, Austreberthe, toutes les Mortes heureuses, aimées de la

³⁷³ Nos encontramos ante la misma arquitectura mítica que existía en La Faute de l'abbé Mouret, donde se daban cita el mito religioso -el Génesis- y el histórico -la leyenda de la Dama del Paradou-, la diferencia está en su funcionalidad: mientras en La Faute de l'abbé Mouret, el mito religioso actuaba en calidad determinista sólo en la conciencia del lector, puesto que los actantes lo desconocían, en Le Rêve, uno y otro son archiconocidos por Angélique, que se complace en descubrir en ellos las claves de su propio destino.

mort qui leur avait épargné la vie, (...). (R., p. 965);
la muerte purificadora *Ah! mourir d'amour comme elles,*
mourir vierge, éclatante de blancheur, au premier baiser
de l'époux. (R., p., 971).

Así como el empleo de los mismos catalizadores semánticos de la inmaterialidad, sobre los que volveremos más detenidamente: *vol, souffle, ravissement, blancheur, oiseau...*

Aún a riesgo de saturar el mito por excesiva explicitación y redundancia, Zola lo explota simbólica y funcionalmente, como condicionamiento determinista y como una suerte de prolepsis simbólica, que anuncia desde el principio, el destino del actante.

a.3 El mito general: La tejedora

Angélique était devenue une brodeuse rare, d'une adresse et d'un goût dont s'émerveillaient les Hubert. (R., p. 847).

Los hilos que maneja Angélique tan diestramente nos remiten a tantos y tantos hilos, tejedoras, madejas, husos, ruecas, etc... de que está poblada la mitología más general. Ariadna, Penélope, las Parcas, las hadas... todas ellas mujeres que tejen y destejen, que manejan los hilos de su destino o del de los demás.

Ya desde el principio, la sombra mítica de la tejedora-bordadora, planea sobre el texto, cuando se hacen repetidas referencias al río que bordea las dos partes de la ciudad -Le Ligneul- y que curiosamente tiene el nombre de un tipo de hilatura encerada utilizada por los bordadores que trabajan el oro³⁷⁴. Como bordadora, Angélique reproduce los símbolos del texto, en una suerte de puesta en abismo artística o plástica.

Pero más que su trabajo de bordadora, nos interesa su actividad de tejedora especialmente cuando teje en ornué la imagen de santa Inés en la mitra del obispo. En esa rarísima y antigua técnica que hace del bordado un tejido, Angélique trabaja una urdimbre de seda blanca sobre trama de oro.

*... fils d'or lancés à gauche et à droite (...).
(....) comme une trame (R., p., 894), ... le fond d'or
que l'aiguille nuançait de soie... (R., p., 895).*

Y si tejer es crear el mundo, Angélique crea su mundo blanco a partir de su imbricación en la Leyenda Dorada, *Maintenant, ce rêve de fille pauvre, elle le brodait de son fils d'or (...).* (R., p., 857).

³⁷⁴ Si ce qu'on veut broder est en dorure, le Maître distribue aux Ouvriers plusieurs broches, chargées... de ligneul (...). Saint-Aubin (M. de), L'art du brodeur, 1770, impr. Delatour. (obra consultada por Zola para la preparación de Le Rêve)

Esta simbolización del acto creador se basa en la combinación de lo pasivo y lo activo, de lo mortal y lo inmortal, de la trama de oro y la urdimbre de seda blanca. Pero cuando verdaderamente el bordado se hace tejido, es en la técnica ya mencionada, empleada para la figura de Santa Inés, en la que la trama y la urdimbre se hacen de oro, oro sobre oro, Angélique entrando en la leyenda: Angélique, la niña blanca³⁷⁵ es Santa Inés.

... Angélique avait la même idée...; celle de ne point employer de soie, de recouvrir l'or avec de l'or, et elle manoeuvrait dix aiguillées d'or à passer (...). (R., p., 895)/ *Jamais elle (Angélique) ne lui semblait plus belle,...,si virginale, brûlant d'une flamme pure dans l'éclat de l'or... où elle mettait toute son âme.* (R., p., 897).

**b) ARQUEOLOGÍA MÍTICA: sublimación del mito de la
feminidad terrible**

El sustrato mítico al que nos remiten los elementos anteriores, no, lleva por distintos caminos pero convergentes, a la mencionada sublimación, especialmente vigente en la ideología de finales de siglo.

En el texto encontraremos las dos interpretaciones de tal mito:

³⁷⁵ El estudio de la infraestructura psicosensorial justificará tal denominación.

- la feminidad como significación del correr inexorable del tiempo;
- la feminidad como materialidad, fisiología peligrosa para el hombre, por el tremendo poder de su inmanencia³⁷⁶.

Sublimación y subversión del mito en sus dos aspectos; en lo que a su vertiente temporal se refiere, veremos en el estudio del Cosmos, el obsesivo determinismo temporal que no sólo pretende la congelación del transcurso del tiempo, sino la revitalización del espectro pretérito, remoto o reciente.

En lo que a la feminidad como materia amenazante se refiere, ya tuvimos ocasión de hablar, en capítulos anteriores, del dialectismo decimonónico entre materia y espíritu, entre el cuerpo y el alma, entre la mujer y el hombre. Pues bien, Le Rêve es una manera de despojar a la mujer de su materia -su cuerpo- y descarnalizarla para convertirla en puro espíritu, sin amenaza para el hombre. Una mujer ideal e imposible, el sueño de una mujer sin sexo, de un amor impoluto, inmaterial. Es por eso por lo que el mito de Santa Inés es perfecto para tal propósito, pues nos ofrece realizado ese sueño, con la naturalidad de un milagro de fe. Ese mito nos permite llegar a la mujer sublimada a través de tres fases:

³⁷⁶ Sin proponernoslo hemos ido a definir la arqueología mítica de Nana.

b.1 idealización del cuerpo, por dos caminos diferentes:

b.1.1 su vaciado sensual y erótico, camino inexorable para llegar a la mancha, el pecado sexual. De ahí que elementos tradicionalmente símbolos de erotismo femenino, queden aquí "milagrosamente" santificados, convirtiéndose justamente en lo contrario. Tal es el caso de la cabellera, el pelo que sensualmente caería sobre la espalda de la mujer desnuda, ahora es un manto divino que oculta su desnudez³⁷⁷.

b.2.2 su purificación, que pasa por una suerte de asepsia sensorial, que "lava"³⁷⁸ los sentidos, *fenêtres par lesquelles le mal entre dans l'âme*. (R., p. 979). A este respecto es magistral la escena de la extrema unción.

b.2 enfermedad del cuerpo, nos abre paso a una tradicional imagen de la mujer ideal, frecuente durante todo el XIX, y cuya languidez corporal contribuye a una sobrevaloración de los elementos inmateriales.

³⁷⁷ Volveremos sobre esto.

³⁷⁸ LLamámos la atención sobre la intención que nos ha llevado a emplear este verbo que está en el punto de arranque de todo el imaginario zoliano.

Angélique allait mourir. (...). Allongée sur le dos, ses mains d'ivoire abandonnées sur le drap, (...); et son fin profil s'était aminci, sous le nimbe d'or de ses cheveux; (R., p., 973)

b.3/ **muerte del cuerpo**, cuerpo de una mujer que no se puede asumir plenamente como entidad material y espiritual; es la relación de los sexos la que aparece como problemática, abocando al espacio de la muerte, como única salida a un amor-cuerpo intolerable. La muerte del cuerpo se vive como una liberación, recordemos las citas anteriores *saintes délivrées de son corps* (R., p. 963)/ *toutes les Mortes heureuses, aimées de la mort qui leur avait épargné la vie* (R., p. 865). Por eso la muerte es una muerte feliz por liberadora, por poner fin a una existencia problemática y difícil que más valdría ahorrarse. De ahí que esas Muertas Felices no sean ánimas en pena que se lamentan por las noches mientras recorren el castillo, o espíritus errantes que atormentan a los vivos en busca de paz: ellas sí tienen paz, son los vivos los que carecen de ella.

Certaines nuits, leur vol blanc emplissait le château ainsi qu'un vol de colombes. (R., p., 866).

No hay que ir muy lejos para ver aquí cierta subversión del mito romántico y fantástico de los fantasmas o para descubrir los ecos del pesimismo schopenhaueriano que pudimos leer en La Joie de Vivre (1884) y que volveremos a encontrar en el poema "Lazare" donde éste reprocha a Cristo haberle resucitado a una vida que no desea y haberle privado de la paz de la muerte.

Y para completar la arqueología mítica del texto, baste recordar el mito del destino preso del determinismo, de un determinismo mágico, contra el que el individuo nada puede hacer. El mito de Santa Inés así como el de la tejedora, actúan como una especie de profecía, que transformando el determinismo en predestinación, prefija el devenir de Angélique. La mayor parte de los elementos míticos secundarios -destrucción de la historia, subversión del universo material...- insisten en esta idea de un modo redundante, pieza clave en la estructuración del mito.

Lo sorprendente es que Angélique no se queja de su falta de libertad, la busca, la desea, como quien quiere diluir su voluntad en una fuerza superior que la exima de cualquier responsabilidad. No en vano la divisa heráldica de los Hauteceur es *Si Dieu veut, je veux*. (R., p., 854).

2.3.2 a) PROCESO ENUNCIATIVO: recreación poética de la liturgia

En las novelas de la serie en las que el factor religioso organiza el relato anecdótica y simbólicamente, los procesos enunciativos más relevantes son aquellos que tienen que ver directamente con la religión, muy especialmente con la liturgia.

No se trata de una descodificación o burla de tales procesos; más bien sirven, ya sea para una crítica velada a determinados comportamientos (el caso de Faujas o Marthe Mouret), ya sea como pretexto religioso para un desarrollo simbólico y poético personal del autor, que más a menudo de lo que parece, está en consonancia con el mensaje cristiano. El procedimiento es sencillo: se trata de la descripción de cualquier acto litúrgico o sacramental, en la que se repiten literalmente las fórmulas latinas, seguida de una exégesis³⁷⁹ que da paso a su vez a la recreación analógica correspondiente.

Veíamos ya cómo las letanías de la Virgen marcaban la evolución del padre Mouret y su ensoñación místico-amorosa en el primer libro de La Faute de l'abbé Mouret, o cómo actuaba la recreación del misterio de la Pasión en

³⁷⁹ Innecesaria a nuestro entender, pues se trata de aspectos de sobra conocidos en la época, por todo el mundo; a menos eso sí, que haciendo gala de una previsión asombrosa, Zola intuyera su paso a la historia, a una historia necesariamente laica, según él, que hiciera precisas tales explicaciones.

el tercero; veíamos también cómo el sacramento de la confesión y la celebración de la misa, unos de los pocos atributos religiosos de Faujas, permitían entrever la crítica zoliana hacia la influencia nefasta del confesor sobre unas penitentes neuróticas.

En Le Rêve, la dinámica textual se articula en función de tres grandes momentos, tres episodios-clave¹⁸⁰, como tres ilustraciones poéticas de la misma constante del imaginario.

1. El episodio del recate de Angélique encontrada en el pórtico de la catedral bajo la intensa nevada;
2. El episodio de la colada;
3. El episodio de la extrema unción de Angélique.

Los tres están dominado por la redundancia semántica que lleva a Zola a espiritualizar lo espiritual, a limpiar lo limpio y a purificar lo puro. Retengamos el último de ellos, por ser el episodio más estrictamente litúrgico y por su estrecha relación con lo expuesto en los temas materiales. Hagámos un estudio más detallado.

El capítulo 13, consagrado exclusivamente a la recreación de la extrema unción, queda contagiado de la cadencia, del ritmo repetitivo y sordo de las fórmulas

¹⁸⁰ Los llamamos así, y no "bisagras" porque no facilitan ni el avance narrativo ni el semántico, se trata en todo caso de "bisagras redundantes" si se nos permite la expresión.

litúrgicas. Una fórmula que es siempre la misma: estructurada en cinco fases que se repiten un total de cinco veces consecutivas, una por cada uno de los sentidos:

- 1° alusión a la parte del cuerpo inerte que recibe el sacramento;
- 2° repetición literal de las fórmulas latinas;
- 3° pecados/manchas de esa parte del cuerpo.
(Aquí, llevados quizá por nuestro entusiasmo, hemos creído reconocer, el amplio repertorio de faltas y pecados que nos ofrece la serie, como se verá en las alusiones correspondientes que hemos situado entre paréntesis);
- 4° pureza de esa parte corporal en Angélique;
- 5° pureza de nuevo, incluso en los restos de la unción.

Aún a riesgo de pecar por exceso, insistimos en reproducir escuetamente el fragmento:

1. La vista:

- *D'abord sur les yeux, sur les paupières fermées*
(...).(R., p. 979)
- *...indulgeat tibi Dominus quidquid per visum deliquisti* (íbid.)
- *... les regards lascifs, les curiosités deshonnêtes, les vanités des spectacles...* (íbid.) (Nana)
- *Elle ne connaissait ... d'autre horizon que l'abside de la cathédrale, qui lui bouchait le reste du monde.* (R., p.p., 979-80)

- un des flocons d'ouate, ..., l'enferma dans un des cornets de papier blanc. (R., p.980)

2. El oído:

- Ensuite, Monseigneur, oignit les oreilles, aux lobes d'une transparence de nacre (...). (R., p. 980)
- ... indulgeat tibi Dominus, quidquid per auditum deliquisti. (íbid).
- ... les médisances, les calomnies, les blasphèmes... (íbid.) (Pot-Bouille)
- Elle n'avait dans les oreilles que les cantiques des saints, le grondement des orgues, le balbutiement des prières... (íbid.)
- ... un flocon d'ouate, (Monseigneur) le mit dans un des cornets de papier blanc. (íbid. 980)

3. El olfato:

- Ensuite Monseigneur passa aux narines, ..., pareilles à deux pétales de rose blanche... (íbid. 980)
- ... indulgeat tibi Dominus, quidquid per odoratum deliquisti. (íbid.)
- ... la honte charnelle des parfums, la séduction charnelle des fleurs... (íbid). (La Faute de l'abbé Mouret)
- ... elle avait fini par être un lis, un lis parmi les lis, un grand lis(...). (íbid.)
- ... (Monseigneur) glissa le flocon d'ouate dans un autre des cornets de papier blanc. (R., p. 981)

4. El gusto:

- Ensuite Monseigneur, descendant à la bouche close, qu'entr'ouvrait à peine le léger souffle... (ibid., 981)
- indulgeat tibi Dominus, quidquid per gustum deliquisti (ibid.)
- ... basses satisfactions du goût, la gourmandise, la sensualité du vin... (ibid.) (L'Assommoir)
- ... elle en était venue, comme Elisabeth, à se nourrir, sans distinguer les aliments. (ibid.)
- L'abbé... plia le flocon d'ouate, dans le quatrième des cornets de papier blanc. (ibid.)

5. El tacto:

- Enfin, Monseigneur, ... oignant les paumes des deux petites mains d'ivoire(...). (ibid. 981) indulgeat tibi Dominus, quidquid per tactum deliquisti
- ... (les) macules, celle du toucher, les plus salissantes,..., les rapines, les batteries, les meurtres(...). (ibid.) (La Bête Humaine).
- Et le corps entier était blanc(...). (...) l'âme blanche, toute blanche. (R., p.p., 981-82)
- L'abbé..., fit disparaître le flocon d'ouate dans le dernier des cornets de papier blanc, et brûla les cinq cornets, au fond du poêle. (R., p. 982)³⁸¹

³⁸¹ La presencia del fuego no hace sino redundar en la misma tónica semántica de purificación: en Germinal como en La Débâcle, asistimos a las grandes purificaciones por el fuego.

Termina con una alusión, muy propia del imaginario decimonónico y zolesco, en lo que a topografía sensual de la mujer se refiere.

... sans compter les péchés des autres parties omises, la poitrine, les reins et les pieds, (...). (R., p. 981).

La paradoja de la ontología zoliana queda desvelada a poco que nos detengamos sobre estas líneas. Obviamente, y dentro de la más ortodoxa tradición católica, se trata de la purificación sensorial, de las *... cinq parties du corps où résident les sens, les cinq fenêtres par lesquelles le mal entre dans l'âme*. (R., p. 979). Son palabras del padre Boissonnet, pero bien podrían ser del mismo Zola, pues permanecen en altísima coherencia con la idea de su sublimación corporal expresada bien en la ensoñación petrificante, bien en la obsesión por el lavado. Pero, más allá de la chocante coincidencia ideológica de quien fue conocido como enemigo de la religión, está la evidente contradicción con los presupuestos del realismo científico, en la línea de Duranty, como adaptación particular de la doctrina positiva de Comte y que esta novela parece empeñada en desdecir.

Notre héros n'est plus le pur esprit, (...). (...). La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule

*dans le vide, devient fausse.*³⁸²;

Tous les sens vont agir sur l'âme, Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. ³⁸³

Habrà que esperar a la Clotilde de le Docteur Pascal y demás mujeres y hombres de las series posteriores para ver resuleta tan enorme y desgarradora contradicción.

En lo referente a nuestra particular alusión a los pecados carnales que repertorian la serie entera, veremos cómo se hace de Angélique una especie de redentora del resto de las mujeres materiales, lavando en ella los "pecados" de las demás. Pero es una redención sin consecuencias, una redención vana, pues Angélique termina por no poder participar en la realidad, su redención, como ella misma, es un sueño, una ficción. Sólo la redención de Pascal -de nombre tan explícito³⁸⁴- inaugurará la nueva era de la vida futura, fuertemente asentada en la coherencia del devenir histórico.

³⁸² Zola, "Les romanciers naturalistes", 1989: 85-86.

³⁸³ (íbid.)

³⁸⁴ Del latín popular **pascua**, derivado del latín eclesiástico **pascha**, y éste a su vez, por intermediario del griego **paskha**, derivado del hebreo **pesach**, nombre de la fiesta que conmemora la salida de Egipto del pueblo judío. Posteriormente a servido para designar la fiesta cristiana que celebra la resurrección de Cristo, por coincidencia de fechas. (Cfr., Bloch, O., - von Wartburg, W., 1986)

a' TEMAS MATERIALES: la subversión de la materia orgánica

Es cuanto menos curioso, que en la obra del abanderado del naturalismo positivista, encontremos un texto estructurado completamente en función de la subversión de cualquier manifestación de la materialidad.

El propósito inicial de Zola de presentar la progresiva espiritualización de un carácter instintivo, impulsivo y sensual por acción del medio, acaba pervirtiéndose y centrándose casi exclusivamente en la recreación de la espiritualización en grado creciente. Es fácil de comprobar si comparamos cualitativa y cuantitativamente los fragmentos dedicados a la Angélique Rougon con los consagrados a su idealización, que conforman el grueso del texto.

La subversión de la materialidad se opera en diferentes frentes:

- el cuerpo femenino, *Parfois elle s'étonnait, se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité.* (R., p., 868);
- el espacio, *... le reflet de cette blancheur qui éclairât la chambre, une lumière d'aube, laiteuse et fraîche. (...). Toute cette nudité blanche en était accrue, élargie et reculée ainsi que dans un rêve.* (R., p., 904);
- lo vegetal, *... la grande façade, ainsi qu'un bouquet de pierre, très fleuri (...).* (R., p., 988);

En definitiva, la sublimación de los órdenes más tradicionalmente empleados por Zola para ensoñar la materialidad: la mujer, su espacio y la vegetabilidad.

a'.1 El delirio de lo blanco

Por ese camino hacia la idealización progresiva, no podemos obviar la omnipresencia de lo blanco, como catalizador esencial de la idea de inmaterialidad y pureza: Mármol, flor de lis, leche, alas, nieve, luz, marfil, algodón, sábana, encaje...

Hablamos de "delirio", porque este texto supone la quintaesencia de la blancura, mucho más evidenciada y de mayor alcance simbólico que en La Faute de l'abbé Mouret. Respecto a esta última, Le Rêve presenta un grado mayor, un paso más en la desmaterialización que ya pudimos ver en la obra anterior.

a'1.1 La ensoñación petrificante

La funcionalidad del blanco, alcanza su máxima expresión en la ensoñación petrificante³⁸⁵, que desde el primer capítulo, domina el nivel analógico del texto.

La estructuración paradigmática de esta particular ensoñación, se basa en tres campos semánticos:

³⁸⁵ En palabras de Bachelard, 1947: 205.

- lo blanco
- lo frío
- lo duro

admirablemente resueltos de un modo indisociable, en la anecdótica del invierno y sus meteoros:

- . *...les neiges couvrèrent les plaines(...). (R., p., 815),*
- . *...raideur immobile du froid... (R., p., 825),*
Pendant le rude hiver... l'Oise gela (R., p., 815).

El nivel sémico de estos campos semánticos se configura sobre la idea de pureza:

- *Toute la porte resplendissait dans la pureté du grand froid. (R., p., 825);*
- *... la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculée... (R., p., 817)*

A nivel archisémico, nos encontraríamos con la idea de materialidad inorgánica:

- *...l'enfant misérable, blanche de neige,..., raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre. (R., p., 817);*
- *... la neige des sculptures venait de se figer en une floraison de grappes (...). (R., p., 825)*
- *C'était maintenant toute une glace, des robes transparentes ,..., qui habillaient les vierges.*

(...) Cécile portait une couronne d'argent (...); Agathe,..., était cuirassée d'une armure de cristal. (...). Agnès,..., laissait traîner son manteau ..., brodé d'étoiles. Son agneau avait une toison de diamants... (ibid.).

Para desembocar un nivel conceptual dominado por la idea de muerte:

- ... elle ne sentait plus ses membres, son être s'évanouissait, comme si son coeur, devenu de glace, se fût arrêté. (R., p., 819);

Esta ensoñación, ampliamente desarrollada en el primer capítulo del libro, sienta las bases materiales (o quizá no-materiales) de la configuración actancial de Angélique como mujer ideal; modula la sintáxis del texto, forzado en cierto modo a cumplir tal ensoñación³⁸⁶, y remite al discurso de la doxa, en lo referente a la imagen de la mujer.

Aunque tengamos una ocasión más propicia para analizar lo que hemos denominado la mujer blanca, conviene dejar constancia aquí de la continua y sistemática aplicación del blanco al cuerpo de la mujer,

³⁸⁶ Prueba de ello, es que hacia el final del texto, volvemos a encontrar esta ensoñación, aplicada al cuerpo de mujer: ... *l'âme de neige éclatait sous la soie transparente de la peau*. (R., p.963). No podemos por más de admirarnos ante la justeza poética de esa expresión que hemos destacado, y que, en el lecho de muerte de Angélique, revitaliza la especie de profecía material de las primeras páginas.

en lo que a materialidad se refiere, y que vendrá a completar toda una estructuración material, social, moral y religiosa, que en torno a Angélique quedará configurada simbólicamente como un espacio de sublime blancura.

Del mismo modo anunciamos también un **cosmos blanco** en lo que a espacio exterior se refiere, dentro de una voluntad de subversión del referente mimético, y un espacio doméstico igualmente blanco, para insistir analógicamente sobre unas coordenadas situacionales que pierden su funcionalidad histórica y contribuyen a esa imagen de "sueño", sin tiempo ni espacio.

a'.2 El oro

Es cuanto menos interesante ver hasta qué punto Zola tiene presente y maneja la liturgia católica para adaptarla a las necesidades de su imaginario. Recordemos La Faute de l'abbé Mouret en su primer capítulo.

La paroisse n'avait que trois chasubles: une violette, une noire et une d'étoffe d'or. Cette dernière, servant les jours où le blanc, le rouge ou le vert étaient prescrits, (...). (F.A.M., 1216); volvamos ahora a nuestro texto: Mais surtout les chasubles revenaient, ..., avec leurs cinq couleurs: ... l'or aussi, pouvant remplacer le blanc, le rouge et le vert. (R., p., 848).

Parece más que justificado pues, hacer hincapié en la simbología cromática de origen religioso, que Zola tuvo tan presente.

El oro opera en los mismos niveles textuales que el blanco:

- catalizador de la puesta en abismo mítica que supone la figura de la tejedora, que como vimos tejía blanco sobre oro y oro sobre oro *broderie en or nué* (R., p., 891)... *depuis l'or rouge sombre des brasiers qui meurent jusqu'à l'or jaune pâle des forêts d'automne.* (R., p., 895);

- catalizador del valor simbólico de la intertextualidad, de *La Légende Dorée*;

- catalizador del sueño de progresión social que lleva a Angélique, representante del pueblo artesano, a querer casarse con Félicien, representante de la aristocracia; un salto sobre la burguesía, del todo impensable, que sólo sucede en los cuentos de hadas y los sueños adolescentes.

... *épouser un prince... (...). (...) le plus beau, le plus riche que la terre eût jamais porté! (...) de l'or, une pluie, un déluge d'or qui tomberait de mes mains...* (R., p., 854)

- catalizador metonímico de Angélique-Santa Inés: si el blanco de su cuerpo aproximará la niña a la santa, la joven a la estatua, la vírgen a la mártir, esta aproximación metafórica se completará con la **cabellera dorada**, cuya funcionalidad ofrece más de una sorpresa.

Traigamos a la memoria el episodio más relevante de la leyenda de santa Inés, aquél en el que llevada por el príncipe despechado al burdel, ve como su pelo crece milagrosamente hasta cubrir castamente su cuerpo desnudo. Este episodio está en el origen de la mayor parte de las representaciones iconográficas tradicionales. Sin embargo, aquí entra en franca oposición con otro imaginario tradicional, especialmente significativo en Zola: la cabellera femenina como símbolo sexual³⁸⁷.

Este atributo de la mujer aparece recreado desde las primeras obras de Zola como un agente dotado de vida propia, pues según sus diferentes peinados, movimientos, colores o texturas remite a una simbolización u otra, concretamente a la actitud sexual de la mujer y a las reacciones correspondientes de los hombres.

Una cabellera abundante y suelta es símbolo de fuerte sexualización y provoca la casi instantánea excitación sexual de quien la contempla³⁸⁸. La mujer que impúdicamente muestra su cabellera en desorden o sin recoger, invita a la sensualidad y a la lujuria; tal situación sólo es permisible en las mujeres honestas en privado, al levantarse y al acostarse³⁸⁹.

³⁸⁷ No sólo la cabellera de la mujer, sino la pilosidad masculina es también símbolo de sexualidad, prueba de ello es el barbilampiño padre Mouret, "milagrosamente" velludo durante su estancia en le Paradou.

³⁸⁸ La relación con María Magdalena es clara.

³⁸⁹ Así ocurre en Une Page d'amour donde Hélène, habiendo llamado urgentemente al doctor Deberle, es sorprendida ... *échevelée, son chignon dénoué, une grosse natte, couleur d'or bruni* (qui lui) *coule sur l'épaule et se*

En cuanto al color de la cabellera, al margen de la muy simplista y tradicional interpretación del rubio como señal de pureza y castidad virginales frente al moreno como objeto de pasión sexual, preferimos centrarnos en las posibilidades que ofrecen los matices del rubio-oro.

La mayor sublimación espiritual va siempre acompañada de un rubio claro, etéreo, metáfora de la pureza del día que comienza, del alba, del tímido sol naciente, como en el caso de Angélique, donde asistimos a una redundante asimilación del color de los cabellos a los atributos de santidad: la aureola, el oro y la luz

...cheveux blonds, d'une légereté de lumière qui la nimbaient d'or. (R., p., 841);

Ses cheveux d'or fin la nimbaient d'une auréole, (...). (R., p., 983).

Pero a lo largo de la producción de Zola podemos encontrar unas cabelleras de un rubio oscuro, que viran peligrosamente hacia el pelirrojo, metáfora del sol poniente, del crepúsculo ardiente, como el caso de Nana, Renée o Madeleine Férat. Es muy interesante la transformación que opera un misma melena suelta en una mujer y en otra, según la ambivalencia del símbolo:

perd entre les seins. (P.A,p., 810), quedando el doctor absorbido y excitado. Por otro lado, es un remoto precedente del episodio de Un amour de Swan, de Proust.

- si se trata de un espacio en el que se pretende exorcizar la feminidad terrible, purificándola, santificándola, desmaterializándola en definitiva, nos encontramos con la melena de Santa Inés/Angélique:

...la vierge nue et vêtue de ses cheveux ... (R., p., 890); ... une chevelure du miracle, une toison fabuleuse... parfumée de nudité pure. (R., p., 895). Agnès ,..., se vêtait ainsi d'un ruissellement de cheveux d'or (...). (R., p., 895). (Anotemos términos adyacentes como "vierge", "miracle", "pure", que remiten siempre al campo semántico de la pureza inmaterial).

- pero si lo que se pretende es la manifestación más devoradora de la feminidad, la materia más radicalmente inmanente, entonces encontramos a Nana:

Nana,..., dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds... denoués sur les épaules(...). (...) comme une toison de bête. (Nana, p.p., 1107-08); ...n'ayant pour voile que ses cheveux. (op. cit., p., 1271); ... son chignon ...denoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. C'était la bête d'or. (ibid.).
(Anotemos aquí en cambio, los términos propios de feminidad terrible, animal: "bête", "poil", "lionne")

Constatamos pues que un mismo catalizador -el oro- aplicado a un mismo referente -la melena-, puede, en virtud de la ambigüedad del símbolo y de la

estructuración semántica del texto, recrear espacios tan distintos como el de la espiritualidad o la materia, la castidad o la promiscuidad, la vírgen o la prostituta, puede recorrer con aparente facilidad el trayecto analógico que separa,

"une chevelure du miracle" de "un poil de lionne",
"une toison fabuleuse" de "une toison de bête",
"une royale chevelure d'or" de "la bête d'or".

Lo que prueba que el símbolo es la "forma del tema", según el tematismo estructural.

Aunque, si queremos ser rigurosos veremos que aún en la espiritualidad de Angélique, existe como un eco de su herencia pasional, un momento de duda expresado por esa misma ambivalencia semiológica del pelo.

La noche en que Félicien la visita en su habitación, Angélique lo recibe con la cabellera suelta ... *elle ne noua pas même ses cheveux qui vêtirent ses épaules*. (R., p., 904), manifestando su ardor amoroso - ...*tentée par chacun de ses cheveux (...)*. (R., p., 910)- y llamando a Félicien a su encuentro, un Félicien que sin embargo lucha victoriosamente por no entregarse a la pasión que ella le ofrece ...*sans même céder à la tentation de baiser ses cheveux (...)*. (R., p., 910).

De modo que los dos catalizadores materiales básicos son de naturaleza cromática, algo a lo que ya nos viene acostumbrando Zola. Se trata de una asociación -blanco y oro - que va más allá de una voluntad plástica, instalándose en un universo poético, donde lo religioso y lo sensorial se dan la mano para llevar a cabo una obra de arte.

a'.3 Subversión del elemento vegetal

Es el momento de recordar la semiología del catalizador vegetal, como instrumento-clave para la ensoñación de la feminidad en su sensualidad.

La obra de Zola está llena de muchachas-flor³⁹⁰, que luego heredará Proust, de colores brillantes, de pétalos carnosos y tallos grasos, intensamente olorosas, de un perfume embriagador no exento de cierta repugnancia. En el texto que ahora tratamos, Zola se nos antoja como intensamente naturalista en lo que a los instrumentos de su ensoñación se refiere: aunque la analogía de su escritura esté dirigida hacia la recreación de un universo inmaterial, no es capaz de emplear otros instrumentos que no sean materiales, sensoriales, perceptibles. La materialidad del Zola más sensorialista, opera por sí misma y por su negación: materia y no-materia o bien, como es el caso, materia simbólica. Es este punto el que más nos interesa ahora.

³⁹⁰ Cfr., Javier del Prado, 1990.

Le Rêve, a pesar de la omnipresencia evidente del espacio y el actante femenino, no tiene apenas flores; esto es tanto más raro cuanto que buena parte de su acción transcurre en unos jardines. Y sin embargo, no por ello desaparece la ensoñación de muchacha-flor, tan propia del autor. Lo que ocurre, ejemplo de un dominio de los recursos de su propio imaginario, es que nos encontramos ante un **elemento floral simbólico**. Desde esta perspectiva, no es que no haya flores en el texto, muy al contrario, éste está invadido por una "milagrosa" floración de la vegetación más exhuberante.

Se trata en primer lugar, de las flores que Angélique borda con una maestría que las hace parecer reales³⁹¹

... toute la flore des fleurs larges, les anémones, les tulipes, les pivoines, les grenades, les hortensias. (...). ... cette floraison de splendeurs sacrées ... (R., p., 848). Son flores milagrosas, flores cuya materialidad aparece sublimada³⁹² por la triple acción:

³⁹¹ Sus colores brillantes, la suavidad de su tacto, todo su espectro sensorial parece respetado excepto uno: **son flores que no huelen**. Recordemos que es la fragancia de las flores la que mata a Albine, la que desasosiega a una Angélique adolescente que solo tolera las flores sin olor, las flores menos materiales: *C'est comme les fleurs, ..., je ne puis en garder un bouquet près de moi sans avoir des maux de tête terribles.* (R., p., 879)

³⁹² Incluso en el caso de la granada, fruto cuya simbología tiene un intensísimo referente sexual y fecundo.

- del contexto sagrado: *Elle brodait des chasubles, des étoles, des manipules, des chapes, des dalmatiques, des mitres, des bannières, des voiles de calice et des ciboires.* (R., p., 847);
- del oro, que es junto con el blanco, el elemento, de la pureza inmaterial y de la soberanía celestial: *... une gerbe de lis d'or (...). (...) petites roses d'or mat (...).* (R., p., 848)
- de lo maravilloso cristiano, del milagro: *... et les roses de soie tendre vivaient, la chasuble entière resplendissait, miraculeusement fleurie d'or.* (R., p., 857).

Otra circunstancia en la que hemos destacado la presencia de esta vegetación sublimada es en la *catedral*.

El carácter sagrado junto con su personificación femenina, son las bases de otra vegetación subvertida en relación con el espacio de la mujer.

... le corps élancé de la nef, ..., le vaste comble couvert de feuilles de plomb. (R., p., 826);

Là se dressait la grande façade, ainsi qu'un bouquet de pierre, très fleuri, (...). (R., p., 988);

... la floraison liliale des colonettes (...).
(íbid.);

... les vieilles stalles fleuries de sculptures.

(R., p., 991).

Pero de entre toda esta mágica vegetación, más onírica que real, destacamos sin lugar a dudas la flor de lis, el más claro símbolo de Angélique.

Incapaz, como hemos dicho, de anular el referente vegetal para la ensoñación femenina, Zola tiene el acierto poético de encontrar un elemento que aúna vegetabilidad, como símbolo de la materialidad de la mujer, y la pureza, como símbolo de su sublimación. La flor de lis, reúne esas características:

- es ante todo, una flor, pero una flor que no existe en la naturaleza; por tanto en ella la materialidad ha sido sustituida por la simbología;

- es además una flor de amplio espectro simbólico, desde su evocación de la Esperanza, en la antigüedad, al símbolo de la realeza francesa³⁹³, pasando por su simbología religiosa, como significante de la pureza de la Virgen María;

- recoge en tanto que pureza y realeza, las dos caras del sueño de Angélique, casarse con un príncipe y permanecer vírgen.

³⁹³ Como emblema de la realeza francesa, el lis aparece a partir del reinado de Luis VII, que lo eligió quizás influido por la doctrina de San Bernardo y la revitalización del culto mariano.

"Oh! ce que je voudrais, ..., ce serait d'épouser un prince (...) très beau, très riche (...). Nous serions très jeunes, très purs et très nobles, toujours, toujours! (R., p., 854);

- desde el punto de vista estrictamente material, esas dos caras del sueño de Angélique, se apoyan sobre el oro y el blanco, una flor de lis tejida con hilos de oro en seda blanca, *Le grand lis d'or peu à peu fleurissait.* (R., p., 854), metonimia una muchacha blanca ... *son mince visage de lis...* (R., p., 959); *ce col d'une fierté et d'une grâce de lis* (R., p., 946) de cabellos de oro *Ses cheveux d'or fin, la nimbaient d'une auréole (...).* (R., p., 983).

Por si la voluntad de desmaterializar a la mujer no fuera del todo clara, en lo que a su relación con la vegetación subvertida se refiere, baste leer el fragmento en que el obispo recuerda, trastornado, a su mujer muerta. El obispo, único actante desgarrado por la dialéctica materia-espíritu, es incapaz de olvidar a su mujer, ensoñada desde el recuerdo, como pura materialidad, esto es, una flor de fragancia embriagadora, que parece desafiar a la muerte

... *il évoquait du cercueil, la poussière qu'elle devait être maintenant.* (R., p., 940) *Et c'était vivante qu'elle se levait, en sa fraîcheur délicieuse de fleur...* (íbid.).

a'.4 El agua

Su presencia significativa en el texto nos remite tanto a la ensoñación de los temas materiales como al Cosmos. Veremos la importancia que en la interpretación del tiempo tiene una manifestación particular del agua: el agua detenida, el agua congelada.

En lo que a los temas materiales se refiere y en estrecha relación con el ámbito cromático del blanco-oro, está el protagonismo del agua en el episodio de la colada.

La colada que esta vez lleva a cabo Angélique en el agua de la Chevrotte, es la colada más simbólica y menos naturalista de toda la serie³⁹⁴:

- El medio acuático, aparece insistentemente recreado en función de su **capacidad purificadora**: su claridad, su rapidez, su frío: ... *les bras glacés par le courant(...)*. (R., p., 877); ... *elle sentait bon la pureté, la limpidité des sources vives, (...)*. (íbid.). Un agua tan diferente de las aguas mansas, densas y verdes, fecundas y desasosegantes del Paradou, por ejemplo.
- De todo el proceso, lo único que se menciona es el aclarado final y el secado, ni una palabra sobre la

³⁹⁴ Si queremos ser justos, no debemos olvidar tampoco la "imposible colada" de Gervaise en L'Assommoir.

suciedad que teóricamente debe quitarse, sobre los restos de jabón, nada. Es como si se lavara lo blanco, como si se blanqueara lo puro.

- A pesar del notable esfuerzo que requiere (*On louait une femme, ..., pendant quatre jours (...) (R., p., 873))*, no es una tarea ardua, como la de Gervaise o inútil como la de la Teuse, es una fiesta, es motivo de júbilo, de alegría en la pureza: *Angélique tapait de bon coeur, dans la joie et la santé de cette rude besogne (...). (...) ça me fait du bien, mère! (R., p., 874).*

El episodio tiene dos clímax analógicos muy significantes: - la pérdida-recuperación del camisón;
- el secado

El primer episodio nos muestra a Angélique lavando en el río y observando a Félicien que subrepticamente se va acercando a ella

... la camisole de basin qu'elle rinçait, ..., venait de lui échapper; et, ..., elle allait disparaître, ..., où s'engouffrait la Chevrotte. (...). Il avait compris, s'était élancé. (...) cette diablesse de camisole courait plus vite que lui. (...). Enfin, excité, ..., il sauva la camisole, juste à l'instant où elle s'abîmait sous terre. (R., p.p., 876-77).

Parece mentira que un fragmento tan breve tenga tanta densidad interpretativa. Analicemos un poco la morfología de sus elementos:

- . el fragmento está protagonizado por una prenda íntima femenina, convenientemente animada y personificada, y un joven que quiere alcanzarla. Se inicia una persecución que excita al joven. El muchacho termina por salvarla en el momento en que se perdía definitivamente.

A nuestro juicio el párrafo tiene dos lecturas complementarias:

- la primera dejaría entrever la parte más material de esa feminidad terrible -*diabliesse de camisole*- la parte del instinto sexual, de la sensualidad que cautiva al hombre -no olvidemos que se trata de un camisón-. Desde esta perspectiva, el episodio resumiría espléndidamente la atracción sensual entre ambos, prefigurando una hipotética entrega amorosa.

- Pero, bruscamente, el tono se transforma: esa prenda blanca que iba a perderse irremediablemente -no olvidemos las connotaciones sexuales de todos los derivados zolianos de "gouffre"- es rescatada por el joven, que se la devuelve a Angélique. La prenda tan codiciada vuelve a quien la dejó escapar: el hombre que la perseguía, se la vuelve a entregar a la mujer³⁹⁵.

³⁹⁵ Páginas más tarde volvemos a encontrar un episodio equivalente, pero más explícito: Angélique se encuentra a escondidas con Félicien en su habitación, de noche, en

El episodio siguiente parece empeñado en borrar esa sombra, ese momento de significación sexual, con una explosión de blanco, que vagamente recuerda a la exposición de ropa de hogar en Au bonheur des Dames.

Todo se alía analógicamente para instaurar entre Angélique y Félicien, el espacio más puro, el amor más puro:

. es la primerísima hora de la mañana, cuando el sol es aún blanco "*six heures*" (R., p., 878);

. muy al modo impresionista, el verde de la pradera sirve de contraste para el blanco resplandeciente de la ropa que se seca en el suelo: *Toute la lessive était là, très blanche, parmi l'herbe verte (...).* (R., p., 878);

. no hay flores en esa pradera, solo "flores analógicas" naturalmente blancas, entre los jóvenes:

*... et le pré semblait s'être fleuri soudain de nappes neigeuses de pâquerettes*³⁹⁶. (R., p. 878);

camisón. Y de repente, un impulso sexual se desata en ella, que se rinde a Félicien, entregándose por completo, dejándose llevar por la corriente de su sensualidad. Pero justo cuando ambos iban a ceder a la llamada de los instintos, Félicien retrocede, y la retiene: "*Je vous aime... Prenez-moi, emportez-moi, je vous appartiens.*" (...). *S'il avait tendu les bras, elle y serait tombée, ..., cédant à la poussée de ses veines, n'ayant que le besoin de se fondre en lui. (...). Il la retint doucement par les poignets (...).* (R., p. 910). Los instintos sexuales corriendo por las venas, vuelven a recordar el camisón corriendo por el río.

³⁹⁶ Verdaderamente hay veces en que se tiene la impresión de ir demasiado lejos en el afán interpretativo, pero cuando la redundancia simbólica es tal, uno no puede por menos que evidenciarla, aunque sea sorprendente para el mismo investigador. Estamos tratando un episodio donde lo blanco domina el nivel analógico dentro del campo semántico de la inmaterialidad, la pureza... Pues bien, las sábanas blancas

. tampoco hay animales materiales, sino igualmente analógicos, como si cualquiera de las habituales referencias al espacio de la materia viva estuviera prohibida: ... *un vol de menus linges, ..., fut soulevé, ..., ainsi qu'une troupe d'oiseaux blancs* (...). (R., p. 880)³⁹⁷.

. finalmente, entre ambos se interpone, a modo de prefiguración, un gran blanco que los separa, un blanco feliz que nos remite inconfundiblemente ya, a la separación que entre ellos instaurará la muerte blanca, deseada e irremediable

... ni lui ni elle ne se relevaient, agenouillés ..., séparés par ce grand linge, d'une blancheur éblouissante. (R., p. 878).

Y como si la prefiguración cromática no fuera ya bastante, vemos como concurren algunos de los elementos que volverán a aparecer, para significar la muerte de Angélique, su desmaterialización.

secando sobre la hierba podrían parecer cualquier tipo de flor, pero parecen "paquêrettes", esas margaritillas blancas que son las primeras flores en salir a principios de la primavera -no en julio, tiempo de la acción-, coincidiendo con la festividad de Pascua. Hay dos días blancos en la liturgia católica: Navidad (momento del primer capítulo) y el domingo de Pascua. De Pascua de Resurrección, la fiesta que celebra la trascendencia de la materia.

³⁹⁷ Recordemos la reiterada conjunción de lo blanco con el vuelo de un pájaro, dentro del campo semántico de la inmaterialidad: *Certaines nuits, leur vol blanc emplissait le château, ainsi qu'un vol de colombes.* (R., p. 866), se trata de las Muertas Felices; *...les vierges de la Légende, ..., volent très blanches* (...). (R., p. 971); *...Félicien ne tenait plus que..., cette robe de mariée, ..., la poignée de plumes légères, tièdes encore, d'un oiseau.* (R., p. 994).

... comme si ce vent l'eût emportée (...) elle courait parmi la blancheur..., dans l'or pâle du soleil oblique. (R., p. 881).

El viento como significante de lo etéreo del alma, tradicionalmente aérea. Angélique invadida por blanco, toda ella pureza inmaculada, y el oro para significar el sueño, la leyenda; todos aparecen poéticamente entrelazados en las últimas líneas del texto, cuando Angélique muere en brazos de Félicien.

Et c'était un envollement..., Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve..., parmi les restes d'or...., en plein paradis des légendes. (R., p. p., 993-994).

Si la ensoñación de los temas materiales que hemos visto está encaminada a la sublimación de la mujer, a través de su purificación, de su desmaterilización, resulta enormemente sorprendente la evidencia de un movimiento poético del complejo imaginario zoliano, que discurre justo en sentido contrario.

Se trata de la paradoja que tiene lugar en esta vivencia de la feminidad como materia viva y materia inerte.

Si el cuerpo femenino, en tanto que fisiología, se apresura a volverse inorgánico, a hacerse piedra, hielo o incluso a deshacerse totalmente, esa misma inmaterialidad, esa piedra se nos presenta como ávida de vitalidad, de animación: es el caso de la animación de la catedral.

... la cathédrale vivait. (R., p. 862)

Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, (...). (R., p. 826);

... la maison... scellée à ces vieilles pierres..., vivant de leur sang. (R., p. 827).

Más que animación, deberíamos hablar de "fisiologización", si se nos permite la audacia del término. Que la piedra se haga corazón que palpita, que el empedrado se haga caudal sanguíneo, es algo más que una metáfora naturalista, es casi una llamada al milagro. Y en un encadenamiento lógico, tras hacer de la catedral el músculo que gobierna la fisiología, ese músculo se hace mujer, pura fisiología también; pero no sólo mujer, sino mujer proliferante, fecunda, mujer-animal, pura materialidad.

La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. (R., p. 826).

Ya quisieran para sí algunos simbolistas, metáforas como ésta, con una dialéctica semejante que tensa hasta el extremo la línea poética entre el símbolo de la espiritualidad más elevada y la esencia de la materialidad. Figuras tales resumen en ellas mismas toda la ontología zoliana y la doxa de finales de siglo.

b) **INFRAESTRUCTURA PSICOSENSORIAL:** hacia la muerte blanca

La poética zoliana combina dos tipos de ensoñaciones, como reflejo de la dialéctica conceptual que las sostiene:

- 1) a su confianza en la materia, su admiración por la fecundidad, por los ciclos naturales que se suceden perfectamente, corresponde una ensoñación, digamos, **expansiva y proliferante**, embriagada de recreaciones vegetales y animales, de paisajes que bullen de vida material, producto de la naturaleza, descritos con una minuciosidad complacida. Es el Zola más épico y avasallador, el más admirado y odiado por el público.

- 2) A su búsqueda incansable de la pureza, producto en parte de cierto malestar ante la misma proliferación material que admira, a su deseo del reposo estéril, corresponde una ensoñación más intimista y contenida. Es el Zola de los volúmenes duros, las materias más inertes, de toda una poética del frío, del blanco y de la aridez. Es su vertiente menos conocida y más sorprendente. Más allá de su morfología, que ya hemos repasado, está el alcance simbólico de un imaginario de la pureza inmaterial, tanto o más rico que el de la fecundidad orgánica.

Un propósito como el nuestro que trate de reivindicar una poética zoliana bajo el prisma de la religión, encuentra en esta segunda faceta su campo de acción. Hemos ido extrayendo elementos propios de esta cara de su imaginario, aquí y allá en las diferentes novelas, pero sólo aquí en Le Rêve, hemos constatado la coexistencia de los tres campos semánticos que configuran su delirio de sublimación espiritual:

- b.1 la ensoñación petrificante;
- b.2 la castración sensorial;
- b.3 la ensoñación del lavado

b.1 La ensoñación petrificante

En lo que respecta a la ensoñación lítica, es lógico que desemboque en el espacio de la muerte, por ser negación de todo lo que define a la materia viva - sustancia, calor, color, movimiento- . La muerte en la piedra, difiere mucho de otras como la del Huysmans de En Rade, que vierten en esta ensoñación de la no-materia, un sentimiento trágico, que se puede rastrear a través de las imágenes de putrefacción, repugnancia y hostilidad, ante esa inmovilidad blanca y pétrea.

La petrificación zoliana no tiene que ver con el complejo de Medusa, que instaura como agresión la muerte eterna, el sufrimiento sin fin que no da lugar al reposo,

o el mito bíblico que hace de la cristalización salina un castigo divino a la desobediencia.

La ensoñación petrificante zoliana tiene mucho de un poeta admirador del cosmos, fuente de sus deseos de vida y de sus deseos de muerte. Porque la muerte en la piedra no se impone a los demás en una suerte de venganza, ni se sufre con pesar; la petrificación es vivida por los actantes zolianos como un **reposo** deseado e incluso anhelado -conscientemente (el padre Mouret) o no (Angélique)- por los que no pueden/no quieren afrontar su devenir como seres materiales. El descanso pétreo es un ideal al que aspiran seres de exacerbada espiritualidad, como un reposo ante la virulencia de la vida del cuerpo y los sentidos. De ahí que frecuentemente se asocie a contextos religiosos, pues viene a ser una versión cósmica de la nada mística, liberadas ambas del yugo de la materia. (Recordemos los verbos empleados por Zola: *Monseigneur ,..., aidait cette âme à se délivrer (...)*. (p. 993); *Elle avait la beauté des saintes délivrées de leur corps, (...)*. (p. 963)). Se trata pues de un movimiento poético claramente intimista, que nos remite a esferas recónditas del Yo, normalmente obviadas en autores tan expansivos y extrovertidos.

La diferencia de perspectiva negativa/positiva en Zola y Huysmans en en Rade, por ejemplo, se puede entender si repasamos los catalizadores que estructuran esta ensoñación y su orden prioritario:

- Huysmans: 1° dureza; 2° frío; 3° blancura
- Zola: 1° blancura, 2° frío, 3° dureza

Vemos cómo el orden zoliano relega el elemento más agresivo, la dureza, al último lugar, quedando sus presencias textuales transformadas, sublimadas, positivadas³⁹⁸.

Por lo general el paradigma poético del frío es bastante pobre, nutriéndose casi exclusivamente de los catalizadores rigidez (sema hielo) y blancura (sema nieve), de ahí que se enriquezca con aportaciones que los reúnen como son las minerales y metálicas (ver nota anterior). Esta pobreza se debe a que raras veces el frío es considerado como un valor. El calor, sobre todo para una conciencia material, es un valor añadido que enriquece la materia de un modo constante y general, como principal garante de su existencia. Zola, que como teórico del naturalismo, suscribiría estos presupuestos, aparece más a menudo de lo que se espera, experimentando cierta repugnancia hacia ese calor corporal, a veces malsano y nauseabundo, para valorar la petrificación del frío, como el caso de la Faute o de le Rêve.

³⁹⁸ Los elementos de la portada gótica -*piliers, aiguilles*- son recreados plásticamente y dentro del marco que hace de la catedral un cobijo milagroso para Angélique; otra fuente de rigidez y dureza es el hielo, que pierde su eventual agresividad para hacerse piedra preciosa y armadura, belleza y refugio, de nuevo: ... *toute une glce des robes transparentes, aux dentelles de verre qui habillaient les vierges. (...) une couronne d'argent d'où ruisselaient des perles vives; ... une armure de cristal. (...) les gemmes d'une châsse géante (...). (...) une toison de diamants...* (R., p. 825).

La petrificación, está sometida a una coordenada temporal precisa -el invierno extremo- que posibilita la subversión en los órdenes de la materia, como el paso del líquido al sólido. Es una base empírica y racional sobre la que sustentar gran parte del espacio legendario, donde el frío remotísimo petrificaba hombres y animales. *Ce petit fait est alors une permission de rêver.* ³⁹⁹.

Las santas de la leyenda parecen haber escapado por un momento de las páginas del libro de Angélique para quedar petrificadas en la portada de la iglesia.

Pendant le rude hiver de 1860, cuando, l'Oise gela. (R., p. 815).

Es un sueño, una leyenda, un registro fantástico, declaradamente analógico, *une toute petite légende de littérature.* ⁴⁰⁰

En esta ensoñación petrificante entronca, en virtud de estos diferentes estados de la materia, con una corriente poética donde son frecuentes las asociaciones de piedra y agua: el agua se convierte en hielo y el hielo en piedra por acción del frío. A partir de ahí el texto es partícipe de toda la corriente legendaria en torno a las estatuas: estatuas que se animan, seres que se convierten en estatuas (de Medusa a Pigmalión, de Mérimée a Bécquer). Angélique se nos antoja como la animación de la estatua de Santa Inés, encarnada de nuevo para volver a vivir su historia.

³⁹⁹ Bachelard op., cit.: 231

⁴⁰⁰ Bachelard, op. cit: p. 232

La relación de los seres vivos con las estatuas, animadas o no, se resolvía en el romanticismo y la novela fantástica, en el espacio de la locura; Zola prefiere incluirlo en el espacio de la religión, de una religión muy a menudo igual de ajena a la razón que la locura.

b.2 La castración sensorial

Los imaginarios que trabajan este tipo de ensoñación, lo hacen con las mismas constantes psicosensores, especialmente la ausencia de colores, olores y ruidos, la castración sensorial.

... le vide, le rien, le néant du bruit, la suppression des sens de l'odorat et de l'ouïe.", nos dice Huysmans en el capítulo 5 de En Rade.

Ya tuvimos ocasión de encontrar citas muy semejantes en La Faute de l'abbé Mouret, cuya explicación se hacía necesaria, dado que están en boca del maestro del naturalismo, abanderado de la información sensorial como único garante del conocimiento.

La ensoñación petrificante forma junto a la castración sensorial, un espacio nihilista, es la nada más absoluta, la negación del conocimiento; de un conocimiento que por su carácter necesariamente empírico implica un contacto sensible con la realidad, contacto muy a menudo impuro, desagradable, obscuro. De ahí que tanto Angélique como el padre Mouret se digan explícitamente ignorantes, se vanaglorien de esa ignorancia, que va pareja a esa sensorialidad

minusválida.

Pero el texto que ahora tratamos, supera con creces el de la Faute en este aspecto: pues si la anulación sensorial que completa a la ensoñación petrificante aparece puntualmente en aquél, Le Rêve consagra a una y otra un capítulo entero:

- el capítulo 1 a la ensoñación petrificante;
- el capítulo 13 a la castración sensorial.

Este último supone la quintaesencia de tal ensoñación enmarcada en un contexto religioso, muy apropiado, la extrema unción, que ya hemos visto más arriba.

Sorprendentemente, el Zola agnóstico, el Zola ateo que se acarreaba las iras del sector católico, aparece aquí enormemente próximo a la doctrina religiosa; un Zola lejos de su materialismo impenitente y del canto a la vida fecunda y proliferante, un Zola puritano y casto que parece hacer suyas las palabras prestadas por la obra del padre Boissonnet.

b.3 La ensoñación del lavado

Ensoñación petrificante y castración sensorial se completan con la **ensoñación del lavado**, algo más que un simple episodio novelesco. El capítulo consagrado a la colada en es cierta medida una puesta en abismo de toda la serie, obsesionada desde su título, por la mancha.

Esta ensoñación del tema de la mancha, entronca directamente con al menos tres espacios dispares pero

complementarios en en el universo personal de Zola:

- la ideología puritana de la burguesía emergente;
- el ambiente científico de la época, donde a partir de Pasteur, la asepsia se hizo naturalmente requisito indispensable, casi obsesivo para cualquier experimento riguroso.
- la tradición cristiana que basa toda la redención en la purificación del pecado original. Esta circunstancia queda patente en el texto que nos ocupa, pues actúa de catalizador semántico para la metaforización de Félicien en Jesucristo y por consiguiente del padre de aquél, en Dios. Al margen de una iconografía parecida, los Hautecoeur se metaforizan en Dios por pertenecer a un linaje que tiene el don de curar la peste, y quien dice curar la peste, putrefacción y negritud, dice lavar la mancha, purificación y blancura⁴⁰¹.

Estos tres espacios se articulan para protagonizar gran parte del imaginario zoliano en toda la serie. A lo largo de Les Rougon-Macquart, es fácil encontrar hombres, pero sobre todo mujeres, que se afanan en lavar y limpiar, una tarea harto difícil y la mayor parte de las veces, infructuosa. Es tarea inútil porque para lavar las manchas hereditarias, para purificar la raza, para sublimar la feminidad infecta, hace falta un ser superior, diferente y singular, no asumido por el grupo,

⁴⁰¹ Más adelante hemos elegido precisamente ese fragmento para justificar la literalidad del texto zoliano respecto a la Leyenda.

sino desgajado de él. Se trata de los dos únicos miembros de la familia que no llevan apellido: el doctor Pascal y Angélique, los dos únicos que se nos presentan como trascendiendo la realidad histórica, entrando de lleno en el espacio de la religión, como reyes, profetas o santos, con la diferencia, ya anotada de que Pascal acierta a "volver" a la historia a través de su hijo y Angélique se pierde ... *en plein paradis des légendes*. (R., p. 994).

Porque esta misma acción de lavar conduce a la muerte, a la muerte blanca: a fuerza de lavar, la materia de puro limpia desaparece, se convierte en soplo, visión, sueño, vuelo...

La realidad es siempre plural y sorprendente, siempre contradictoria. Es esa contradicción la que la hace maravillosa e inabarcable; por eso quizás, manteniéndose a pesar de todo fiel a su premisa de... *si l'on veut être vrai, il faut être complet*.⁴⁰², Zola se nos presenta esencialmente como paradójico en su aprehensión y ensoñación de la materia, base de todo su imaginario. Una ensoñación material, que sigue el modelo termodinámico de continua transformación de la materia, expansiva y desbordante o intimista y restrictiva, a veces ambas a la vez, como si el devenir ontológico de la sociedad de finales de siglo, se encarnara en uno de sus hijos predilectos y se hiciera novela para llegar a nosotros.

⁴⁰² Zola, 1978, carta a Raoul Vast, 15.1.1879: 276.

2.2.3 a) MORFOLOGÍA ESPACIO-TEMPORAL:el vaciado
referencial

Pendant le rude hiver de 1860, l'Oise gela, de grandes neiges couvrirent les plaines de la basse Picardie. (R., p. 815)

Así empieza Le Rêve, con una declaración de intenciones miméticas, propia de la novela naturalista: sincronía histórica y topofilia. Pero, gran palabra, participando de ese carácter paradójico del que ya hemos hablado, resulta que todo el texto se encamina a una destructuración de la mimesis en la coordenada espacio-temporal; la sincronía histórica se hará anacronía regresiva, tanto en la vivencia actancial del tiempo, como en el tiempo de la acción, y la topofilia y el espacio mimético, desaparecerán en favor de un espacio puramente analógico, dominado por constantes metonímicas.

Volvamos a ese primer capítulo tan denso en lo que a interpretación crítica se refiere.

Todo este capítulo se articula en función de un juego de oposiciones, que activan poéticamente gran parte del imaginario de Zola, al menos en lo que este imaginario tiene de romántico, que no es poco:

interior/exterior; frío/calor; hostilidad/intimidad.

No en vano Zola ha elegido como contexto ambiental lo más frío del frío: un invierno nevado. Esta elección revaloriza implícitamente los semas contrarios pertenecientes al espacio de la intimidad doméstica, cálida y confortable: *Il demande anuellement au ciel autant de neige, de grêle, et de gelée qu'il en peut contenir. Il lui faut un hiver canadien, un hiver russe. Son nid en sera plus chaud, plus doux, plus aimé...* ⁴⁰³

El invierno -nieve, frío, hielo y ventisca- supone indirectamente una sobredeterminación de los valores de la intimidad especialmente del interior de la casa.

El primer indicio del funcionamiento poético de estas parejas lo encontramos cuando Hubertine, sale por la mañana a una calle totalmente nevada, en una mañana de frío helador, y ve a Angélique aterida, cuando regresa de comprar su **pan caliente**....

...la dame qui revenait avec son pain tout chaud...
(R., p. 819).

En Zola, como en Hugo, este juego de dobles opuestos nos remite a los puntos más extremos de los campos semánticos respectivos, para acentuar más la tensión que dinamiza uno respecto al otro: en lo más frío y hostil del invierno, alguien entra en casa con una hogaza de pan recién hecho, el alimento más significativamente doméstico e íntimo. Pero la tensión se hace mayor, cuando, llevando a una Angélique medio congelada a casa,

⁴⁰³ Baudelaire, "Tortures de l'opium", 1966: 110-111.

no la mete en la cama o la lleva al salón, sino que pasan directamente a la cocina, quintaesencia de la intimidad, en sus valores alimenticios y ambientales. Allí, en la cocina, la descripción está supeditada a la previa elección de significantes que acentúen esa carácter:

- ... sa vaste cheminée (...). (R., p. 819);
- ... un fourneau moderne (...) . Il était rouge, on entendait bouillir l'eau du coquemar. (íbid.)
- ... une casserole pleine de café au lait se tenait chaude (...). (R., p. 820).

En lo que a espacio cósmico se refiere, desde este punto de vista resulta lógica la elección del invierno y la nieve en especial. La nieve es uno de los meteoros más poéticos y de mayor consecuencia en el universo: la nieve anula el cosmos. Así como la piedra anula la dimensión orgánica, en la perspectiva ontológica que hemos visto, la nieve actúa esa misma dimensión pero a escala cósmica: la inmensidad de lo blanco mata cualquier otro color y el manto nevado amortigua y silencia ruidos y olores.

Pero el poder significativo del invierno se desarrolla también en su dimensión temporal. El invierno -crudo y frío si recordamos a Machado- tiene el poder de remitir al pasado más remoto, a un tiempo pretérito donde todo era posible.

C'étaient des soirs, où dans les vieilles maisons entourées de neige et de bise,..., les belles légendes prennent un sens concret (...). (...) les vieilles légendes devaient être alors beaucoup plus vieilles qu'elles ne le sont aujourd'hui. ¹⁰⁴

Vemos pues cómo ya desde las primerísimas páginas, a pesar de la manifiesta voluntad de cronos histórico, el texto se empeña en virar hacia el pasado lejano, hacia el tiempo de sueños y leyendas.

Pero no abandonemos aún esa primera y frutífera frase, porque desde el punto de vista simbólico, esconde otro elemento que desdice su nivel explícito: ... l'Oise gela; el agua, cuyo discurrir ha evocado desde siempre el devenir del tiempo, aquí no corre, está congelado, **detenido**. El tiempo histórico, el tiempo vivido por los actantes, no remite nunca a un movimiento hacia el futuro: el tiempo correspondiente a 1860 se ha detenido para ellos entre los siglos XII y XV¹⁰⁵. Es esta época, la verdadera referencia histórica de un texto que más se parece, a las novelas de Walter Scott que a los Rougon-Macquart.

¹⁰⁴ Henri Bachelin, Le serviteur, cfr., Bachelard, *ibid.*

¹⁰⁵ Nos permitimos esta precisión porque, al contrario que en lo que atañe al tiempo referencial de la historia, ese tiempo pretérito recuperado, esta lleno de referencias cronológicas: la catedral data del siglo XII, la casa-taller de los Hubert, del XV, así como el castillo Hauteceur.

Pero no sólo esas referencias narrativas evocan un pasado remoto: el espacio y sus objetos , en virtud de la metonimización con los que lo pueblan, remiten también a un tiempo pasado, revivido por los actantes desde la añoranza, desde su incapacidad para integrarse en la dinámica cronológica de la contemporaneidad.

Si hicieramos un repaso escueto de la coordenada espacial desde lo más grande -la ciudad- a lo más pequeño -el taller de los Hubert-, veríamos como se estructuraría en función de una revitalización del pasado añorante:

Beaumont est fait de deux villes complètement séparées et distinctes: Beaumont-l'Eglise, sur la hauteur, avec sa vieille cathédrale du douzième siècle (...); et Beaumont-la-Ville, en bas du coteau, (...). (...) Beaumont-l'Eglise semble muré encore dans ses anciens remparts (...). Une population stationnaire, spéciale y vit de l'existence que les aïeux y ont mené de père en fils, depuis cinq cents ans. (R., p. 826)

La cita es suficientemente explícita para detenernos en más aclaraciones, pero sí queremos comentar algunos aspectos más recónditos, como los rasgos de esa población "especial" y sobre todo "estacionaria", expulsada del presente, al margen del devenir histórico. O la localización espacial de cada uno de los pueblos, siguiendo la lógica del imaginario tradicional: Beaumont-

l'Eglise, refugio de los valores espirituales⁴⁰⁶, está situada en lo alto, y como no podía ser de otro modo, la ciudad materialista y burguesa, en lo bajo⁴⁰⁷.

Las alturas espaciales como metonimia de la espiritualidad religiosa, lo son también del poder, en la descripción del castillo de la familia Hauteceur:

... (les) ruines du château d'Hauteceur, qui domine le Ligneul, à deux lieues en aval de Beaumont. (R., p. 844);

... les murs écroulés dominaient le Ligneul, coulant..., à cinquante mètres. (R., p. 849);

...l 'énormité du colosse..., debout, ..., commandait les deux vallées. (íbid.);

... le château montait jusqu'aux portes du ciel, les Hauteceur étaient les cousins de la Vierge. (p. 851).

Cualquiera que sea la dimensión espacial, encontramos la misma recuperación del pasado remoto.

L'atelier, ..., une vaste pièce conservée presque intacte dans son état primitif. (R., p. 844);

⁴⁰⁶ No empleamos gratuitamente el término "refugio": la presencia de sus murallas implica una actitud defensiva, y la proximidad de la ciudad "moderna" con su valores burgueses, de pragmatismo, de productividad económica, un eventual peligro del que defenderse.

⁴⁰⁷ Volvemos a encontrarnos esa perversión de la idea de "realidad" en la segunda mitad del XIX, según la cual, lo bajo material, sería más real que lo alto espiritual. Todo el texto se organiza sobre esta apreciación.

Dans l'atelier, les vieux outils, les vieux murs, tout ce qui restait là, immuable, semblait dormir du sommeil des siècles. (R., p. 894).

Incluso, como ya hemos mencionado, la vivencia que los actantes tienen del tiempo, es una nostalgia de ese pasado, siempre mejor que el presente y casi un terror ante el futuro por lo que tiene de cambio:

Hubert y Hubertine: Toutes les années on parlait de faire repeindre, sans pouvoir s'y décider, par haine du changement.
(R., p. 845);

Angélique: Il y avait sacrilège à changer de si vieilles choses. (R., p. 875)

Hubert: Ces temps anciens, c'était si magnifique!
(R., p. 853)

Estatua de Santa Inés: Sainte Agnès,..., gagnait l'abside heureuse de retourner à ces songeries de quatre siècles. (R., p. 923)

En otro orden de cosas, pero sin abandonar la constante subversión espacio-temporal, conviene detenerse en la vertiente cósmica de la sublimación de la feminidad terrible. Ya vimos cómo la ensoñación de los temas

materiales transformaba el cuerpo femenino en materia inorgánica o en etereidad; la recreación del cosmos opera también en este sentido, con la ayuda de dos instrumentos:

- el arquetipo de la feminidad terrible;
- la metonimización.

No hay más que leer las obras básicas de Gilbert Durand⁴⁰⁸ para reconocer la idea que todos intuimos, de que la noche es el espacio de la feminidad, y de la feminidad vivida como algo peligroso por su vinculación con la temporalidad, con el correr irremediable del tiempo⁴⁰⁹. El texto, intencionadamente subversor en todos los órdenes, nos ofrece un curioso espacio de la nocturnidad: si la noche es el espacio femenino por excelencia y la mujer es esencialmente blanca, lógico es esperar una noche blanca.

A nuestro entender, en la tópica literaria, el espacio nocturno se ha recreado tradicionalmente como el más propicio para el sueño y para los amores clandestinos, cobijados en la oscuridad. Ambos temas se dan aquí cita, pero con una interpretación radicalmente distinta: la noche que favorece el encuentro entre los

⁴⁰⁸ Nos referimos a Structures anthropologiques de l'imaginaire.

⁴⁰⁹ Recordemos que desde antiguo el transcurso cronológico se ha medido por "lunas", mucho antes y durante más tiempo que su medida por días.

amantes, se desnaturaliza para espiritualizar la relación entre Angélique y Félicien, se subvierte gracias a una transformación cromática que la vuelve blanca. Y obviamente, resulta fácil deducir cuál será el agente subversor: la luna.

Esencia misma de la feminidad, la luna actúa sin embargo para impedir las sombras tentadoras, bañando los encuentros entre los jóvenes de la pureza de un blanco inmaculado y radiante, como la ropa en la colada, como las Muertas Felices, como la misma Angélique o Santa Inés. Pero si mantenemos la coherencia simbólica del blanco, como significante de la pureza más extrema que aboca en la muerte, los amores de Félicien y la joven bordadora, estarían predeterminados cósmicamente por una luna fantasmal que anuncia la muerte. Veamos por ejemplo, como las paulatinas y progresivas apariciones de Félicien bajo la ventana de Angélique, siguen el ritmo creciente de las fases lunares:

1. *... un soir qu'une obscurité plus chaude tombait du ciel sans lune, quelque chose commença. (R., p. 870);*
2. *... elle vit paraître le mince croissant de la lune nouvelle. (...) dans la lumière (...) elle n'aperçut qu'une ombre effacée se mouvant sous la lune. (R., p.p., 870-871);*

3. La lune, en son plein, éclairait le Clos-Marie.
(...). Là, dans la clarté vive, elle l'aperçut
debout, tourné vers elle. (R., p.p., 872-873).

El blanco que todo lo invade en su afán purificador,
desciende sobre el amor de los jóvenes para
"santificarlo".

Il allait venir, la lune ... n'était entrée avant
lui que pour les éclairer de cette blancheur (...). (R.,
p. 904).

La lune peu à peu montante,..., les blanchissait
d'une transparence laiteuse. (R., p. 927).

Dos jóvenes enamorados, solos en la alcoba de ella,
en una noche de verano... sólo se atreven a una
declaración de amor, recreada por el narrador como lo más
sutil, lo más puro, lo menos material que se pueda
esperar.

Mais un mot restait à dire (...). Il s'échappa, du
vol blanc d'un oiseau matinal montant au jour, dans la
blancheur vierge de la chambre. "Je vous aime". (R., p.
910): "vol", "blanc", "oiseau", "matinal", "montant",
"blancheur" y "vierge", esto es, la casi totalidad de
unidades semánticas de la frase, pertenecen al campo
semántico de la pureza, la inmaterialidad y la muerte,
repetido hasta la saciedad a lo largo de todo el libro.

Finalmente, ese blanco espléndido de la luna llena
que hace de la noche una blancura más, en su irrealidad,
no da cobijo al encuentro sexual, sino a la "aparición"

de las santas vírgenes, compañeras de santa Inés, las santas mártires que envuelven de su halo de pura candidez tanto a Angélique como a Félicien.

... les vierges dont le vol blanc l'enveloppait depuis sa jeunesse (...) entraient avec le rayon de lune. (...). Jamais les voix de l'invisible n'avaient parlé si haut (...). (R., p.p., 904-905);

Il gardait pour escorte..., les saintes dont les blessures laissaient pleuvoir du lait. Et le vol blanc des vierges pâlisait les étoiles. (R., p. 873)

Calificábamos más arriba la luna de fantasmal, porque además de sublimar el encuentro amoroso, de desmaterializarlo hasta la muerte, actúa como agente subversor de la realidad, favoreciendo la coexistencia de los órdenes espiritual y material y transformando el espacio en puro onirismo. Su incidencia sobre el jardín, va más allá de un simple efecto lumínico, de un engañoso juego de luces y sombras; la luz blanca anula las sombras, reduce el espacio a dos dimensiones, altera los estados de la materia, lo transforma como en un sueño, es un espacio irreal, pre-simbolista, me atrevería a decir.

Quand elle était au zénith, les arbres, sous la lumière blanche qui tombait d'aplomb, n'avaient plus d'ombres, pareils à des fontaines ruisselantes de muettes clartés. Tout le champ s'en trouvait baigné, une onde lumineuse l'emplissait, d'une limpidité de cristal; (...). Le moindre frisson de l'air semblait rider ce lac de rayons, (...). (R., p. 872).

Volvemos a ver la alta rentabilidad poética que Zola extrae de la combinación de los diferentes estados de la materia -líquido, sólido, gaseoso- o de las constantes de su imaginario como la vinculación del elemento líquido con la feminidad.

No podemos terminar este análisis sobre la coordinada espacio-temporal, sin hacer por lo menos, una breve alusión al espacio interior de la catedral. Aunque lo estudiemos más en detalle en un apartado posterior, de carácter más estrictamente estético, del mismo modo que repasamos las metaforizaciones del exterior de la catedral, veamos ahora sus metonimizaciones interiores.

Personalmente nos sentimos más atraídos por la recreación de espacios reducidos en las novelas de Zola, - habitaciones, capillas, tocadores, ermitas etc..- de mayor densidad poética, que por sus grandes espacios - estaciones, almacenes, mercados...- más épicos, más dependientes de su actividad que de su esencia. Y es que aunque pueda parecer extraño, Zola tiene un gran sentido de la intimidad, del espacio doméstico intensamente metonimizado respecto a aquellos que lo habitan.

Esto es lo que ocurre con la catedral del texto que nos ocupa. Demasiado grande para metonimizarse respecto a cualquier actante, al tiempo que participa en cierto aire épico-mágico metaforizada en animal monstruoso, es recreada como espacio de la muerte especialmente en sus dependencias menores.

No se trata de cualquier capilla, sino de la *Chapelle des Morts*, la que actúa a nivel significativa respecto a Monseigneur. El obispo, en tanto que autoridad eclesial, participaría de la majestad de la gran catedral gótica, pero en tanto que hombre, su espacio referencial es sin duda esa capilla, curiosamente de estilo románico.

Cette chapelle était une des plus enterrées, une des plus sombres de l'antique abside romane. Pareille à un caveau taillé dans le roc, étroite et nue, (...). (...) les verres rouges et les verres bleus,... (y) faisaient un jour... crépusculaire. L'autel,..., ressemblait à un sépulcre. Et le reste des murs, était revêtu de pierres tombales (...). (R., p. 943).

Volvemos casi sin querer a La Faute de l'abbé Mouret para encontrar de nuevo ese espacio tétrico y agobiante del tercer libro, esa iglesia o capilla sombría donde el sacerdote intenta enterrar su condición humana, una condición rebelde que se resiste a morir. Porque el obispo, es a nuestro parecer el actante más interesante, siendo casi más Rougon que la propia Angélique, el único que refleja el desgarró ontológico entre materialidad y espiritualidad, con toda la tragedia que Zola sabe dar a este sentimiento. El obispo sí lucha, el obispo sí sufre y no Angélique, por mucho que quisiera Zola presentarla como una Rougon que no cede a su instinto.

b) EL COSMOS: un universo cómplice

El análisis minucioso de la coordenada espacio-temporal que hemos pretendido hacer más arriba, nos ha permitido ver con cierta claridad la perspectiva desde la cual cabe abordar la interpretación del Cosmos, perspectiva que no es otra que la del determinismo, principio básico del realismo científico zoliano.

Que el espacio se configure como una fuerza actancial más, la más importante quizá, implica que su estudio se lleve a cabo, no de un modo inmanente, sino en estrecha relación con la dinámica de los personajes, campo de acción de tal coordenada.

Ocorre sin embargo que ofreciéndonos este determinismo una doble vertiente, la biológica y la socio-ambiental, es ésta última la más expresamente desarrollada por Zola.

Angélique es una Rougon desnaturalizada, que ha logrado suplir el nefasto determinismo genético, el del instinto, por otro más benéfico de tipo educacional, cultural y ambiental, el de la purificación. Pero, determinismo por determinismo, Angélique, como veremos, sigue tan carente de libertad en una situación como en otra. Ahora bien, hemos podido constatar que cada fuente determinista -herencia y ambiente- se proyecta en un espacio concreto -el jardín del Clos-Marie y su habitación-.

El Clos-Marie, es como un primo lejano del Paradou, y decimos lejano porque, aunque comparta sus características morfológicas, su incidencia en la dinámica actancial es infinitamente menor, testimonial prácticamente, como testimonial es el determinismo genético en Angélique. Clausura, abandono, elemento acuático y antigüedad, son características que este jardincito tiene en común con la inmensidad del Paradou. Como éste, es responsable del despertar sensual de los jóvenes, metonimizando la primavera y su eclosión vegetal con ... *la floraison enchantée de la femme*. (R., p. 861). La regeneración estacional del jardín actúa como en la Faute aunque en una escala mucho menor, sobre la naturaleza más material, más Rougon de Angélique.

Le printemps cette année, fut d'une douceur exquise. Elle avait seize ans (...). (...) cette année, au premier bourgeon, son coeur venait de battre. Il y avait en elle un émoi grandissant, depuis que montaient les herbes, et que le vent lui apportait l'odeur plus forte des légumes. (R., p. 861).

Si seguimos la evolución de este determinismo espacial, todo parece conducirnos hacia la misma "faute".

... ils s'enfonçaient sous la futaie obscure des grands ormes, les bras à la taille. (R., p. 929);

Nous nous aimons,..., il est venu de loin, des arbres et des pierres mêmes qui nous entouraient. (R., p. 945); incluso, la Chevrotte, el arroyo de aguas gélidas y rápidas se transforma en une eau calme, une eau

alanguie, errant parmi des touffes d'arbres. (R., p. 927).

Es lógico que a la vuelta de esos paseos nocturnos, Hubertine sospeche lo peor: *Hubertine l'examinait fixement (Angélique) . Mais ses craintes tombèrent, devant cette virginité en fleur (...).* (R., p. 932).

Y es que la presión del jardín termina por volverse en sentido contrario - *Tenez! c'est tout le Clos-Marie qui m'encourage à ne pas gâter mon existence... en me donnant à vous (...).* (R., p. 970) - y participar del otro determinismo cuya base espacial es la habitación.

Dentro de la coherencia simbólica de la estructuración metafórica, volvemos a encontrar el catalizador básico de la idea de pureza y espiritualidad: el blanco, esta vez asociado a demás coadyuvantes como la altura.

Elle occupait sous le toit, une chambre passée à la chaux (...). (R., p. 827), es la primera alusión a su espacio.

La chambre,..., tenait toute une moitié du comble (...). Elle était entièrement blanchie à la chaux, les murs, les solives, jusqu'aux chevrons apparents des parties mansardées; (R., p. 859).

Altitud y blancura que descubrimos en una joven que *... montait plus haut, plus haut encore, dans l'au-delà du désir:* (R., p. 857), *... sur l'aile d'un nuage.* (R., p. 855), en una joven que se llama Angélique.

Pero, esta blancura que se mantiene, por así decirlo, en un determinismo simbólico, poético, pasa a la acción, transformándose en verdadera fuerza condicionante de la dinámica actancial de Angélique: el blanco espacial cobra protagonismo narrativo.

La muestra más clara la tenemos en el capítulo 12, cuando Félicien escala hasta la habitación de Angélique con el propósito de huir juntos; ella al principio está más que dispuesta pero de pronto "algo" la retiene.

Angélique extasiée, regardait devant elle, dans la blancheur de la chambre. (R., p. 964); Surtout, jamais la chambre ne lui avait paru si blanche, les murs blancs, le lit blanc, l'air blanc, comme emplie d'une haleine blanche. (R., p. 966); Etait-ce tout ce blanc qui la retenait ainsi? Toujours elle avait aimé le blanc (...). (R., p. 967)

Finalmente Angélique deja partir a un Félicien desconsolado, mientras ella, enferma, se rinde ante la *blancheur triomphale de la chambre*. (R., p. 972).

Casi sin darnos cuenta hemos mencionado la otra referencia archisémica que el catalizador "blanco" nos introduce: **la muerte**.

Ya vimos en la ensoñación material, cómo la blancura es el símbolo de una purificación, de una sublimación de la materia, que en su exceso conduce a la muerte. La constancia del imaginario zoliano, no muy variado pero sí

muy estable, nos remite a los mismos elementos. La habitación de Angélique, se hace más blanca según avanza su enfermedad, hasta el punto que no sabemos si la palidez de la muchacha es reflejo de la blancura del cuarto o viceversa.

... la chambre, d'une paix et d'une blancheur de tombe. (R., p. 963).

Nos referimos muy especialmente a la escena de la extrema unción, que muy oportuna sigue al episodio en que ese blanco retenía premonitoriamente a Angélique. Hemos querido ver en ella el reflejo del primer capítulo, pues comparten ese tríptico simbólico: blanco-pureza-muerte.

Tal es el grado de redundancia simbólico-cromática que habrá sin duda quienes piensen que tal inflación vacía de significado el símbolo. Si bien es cierto que el capítulo apenas progresa en su afán reiterativo, se nos antoja como un poema religioso, cuyo encanto está precisamente en la adaptación poética de la liturgia, de su especial cadencia, de su redundancia y demás procesos que vimos en el estudio de la enunciación.

Angélique allait mourir. Il était dix heures, une claire matinée de la fin de l'hiver, un temps vif, avec un ciel blanc, (...). (R., p. 973)⁴¹⁰.

(la chambre)... était d'une blancheur d'aurore, avec la nudité de ses murs blancs. Ils avaient couvert la

⁴¹⁰ De nuevo elementos del nivel semémico que ya encontramos en el primer capítulo: frío, blanco, mañana.

table d'une nappe blanche. (...). Et il y avait (...) deux assiettes de porcelaine blanche, l'une pleine de flocons d'ouate, l'autre de cornets de papier blanc. (...) de grosses roses blanches...comme... un frisson de blanches dentelles. (íbid.); y para que la relación con el primer capítulo sea perfecta, para que el círculo se cierre, para que el determinismo no tenga salida, toute la chambre blanche gardait un éclat de neige. (R., p. 983) como la misma Angélique cuya ...âme de neige éclatait sous la soie transparente de la peau. (R., p. 972).

Ensoñación material, presupuestos científicos y naturaleza religiosa se dan cita para focalizar nuestra atención en la idea de pureza redundante, de espiritualización, de muerte.

2.3.4 a) INTERTEXTUALIDAD: el espacio de la leyenda

Je suis trop de mon temps, hélas! j'ai trop les pieds dans le romantisme(...). ⁴¹¹

Dentro de su trayectoria existencial, hay que esperar a un Zola más maduro literariamente hablando, para encontrar confesiones, que como ésta, no hacen sino confirmar explícitamente lo que implícitamente dejaban adivinar sus textos.

⁴¹¹ Zola, "Les Romanciers naturalistes", cfr., Zola, 1978: 283, n. 3.

Habiendo crecido en plena efervescencia romántica, no es de extrañar que aquel modo de entender el hecho literario impregnara algunos de sus aspectos de novelista, como bien pudo ser el gusto por lo medieval que expresaron abiertamente todos los románticos. Sin embargo, este gusto, tan evidentemente contradictorio con los presupuestos naturalistas, forzaba a autores como él mismo o como Flaubert a "excusar" ese desliz, tachándolo de "*petite bêtise moyenâgeuse*" (Flaubert refiriéndose a La Légende de Saint Julien l'Hospitalier) o "*conte bleu*" (Zola refiriéndose a Le Rêve), como ya vimos al principio.

Pues bien, pocas obras románticas habrá, de inspiración más claramente medieval que ésta, muy especialmente en lo que responde al nivel intertextual, de extraordinario interés para cualquier lectura interpretativa que se precie.

La crítica genética ha comenzado a dejarse oír, a través de sus estudios sobre el proceso de preparación, documentación y creación de la obra de arte literario, aspectos todos ellos que remiten casi sin querer a los escritores de la segunda mitad del XIX. Flaubert y Zola sobre todo, han sido objeto principal de análisis de esta perspectiva crítica, dadas las dimensiones extraordinarias del nivel preparatorio de sus

novelas⁴¹². Dentro de este proceso genético, en aras siempre de la documentación más fiable y precisa, cuando el contacto directo, in situ, con la realidad que se pretendía describir no era posible, las fuentes librescas, completaban esa laguna. Ocurre sin embargo que hay novelas, como la presente, en que la intertextualidad desborda esa fase previa, va más allá de referencias puntuales en el texto, para inundarlo por completo, para informar, en calidad de hipotexto, todo el discurso, e incluso, como es el caso, para invadir físicamente el texto con su presencia material.

La Leyenda Dorada, texto hagiográfico del siglo XIII de Jacobo de la Vorágine, es mucho más que el hipotexto de Le Rêve, y vamos a ver por qué.

a.1 Clasificación de las diferentes intertextualidades zolianas⁴¹³

Para valorar justamente lo que supone un hipotexto como La Leyenda Dorada para una novela, creemos conveniente repasar los distintos modos que tiene Zola de emplear los intertextos en sus novelas.

⁴¹² En lo que a la crítica genética flaubertiana se refiere, son destacables las aportaciones de Pierre-Marc de Biasi.

⁴¹³ La terminología que figura como subtítulos es de Henri Mitterand.

a.1.1 El libro-documento

Se trata de obras concretas reunidas bajo forma de notas y resúmenes, destinadas a avalar la autenticidad y la exactitud de novelas de alto contenido técnico⁴¹⁴. No se trata de meras transposiciones como alguna crítica miope ha creído ver; se trata de adaptaciones y complementos eruditos, cuando no de verdaderas hipótesis de trabajo que sustentan gran parte de la infraestructura de la serie, como L'Hérédité naturelle del doctor Lucas, hipótesis biológica y modelo genético de Les Rougon-Macquart.

a.1.2 El libro-referencia

No consiste ya en la información concreta, sino en la adopción modelos estéticos, de estilo, en el dominio de la ficción. El ejemplo más evidente sería La Comédie Humaine, de la que toma Zola gran parte del contenido y la estructura para su serie, en lo que respecta al análisis explicativo del sistema social, la hipótesis científica⁴¹⁵ o la distribución social⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Por ejemplo, Les Chemins de fer, de Pol Lefèvre, para la redacción de La Bête Humaine, De l'alcoolisme del doctor Magnan, para L'Assommoir, o las numerosísimas obras de memorias, recuerdos y diarios de militares empleadas para La Débâcle.

⁴¹⁵ Prefacio de la Comédie Humaine.

⁴¹⁶ Los famosos "quatre mondes" de Zola, son herederos directos del planteamiento expuesto por Balzac en el prólogo de La Fille aux yeux d'or.

a.1.3 El libro-instrumento

De carácter más general, esta denominación correspondería a todas las obras de formación cultural y pedagógica que Zola pudo leer, estudiar o consultar en sus años escolares o posteriormente, y que le facilitan el empleo de una terminología prosódica concreta ("chapitre", "récit", "scène" y demás nociones instrumentales). Nos referimos a los antiguos *Traité*s de Belles Lettres y obras semejantes en lo que a Poética se refiere.

a.1.4. El libro-matriz

Se trata de hipertextos que determinan la temática y la estructura narrativa de algunas novelas de Zola, que aparecen como "reescrituras" de dichas obras. Estamos hablando de Phèdre de Racine como hipertexto de La Çurée, especialmente en lo que respecta a dinámica textual y coordinada actancial, o el libro del Génesis, como hipertexto del segundo libro de la Faute de l'abbé Mouret.

a.1.5 El libro en abismo

Se puede considerar como un libro-matriz explicitado en el texto, presente de modo evidente, provocando un juego especular entre el texto y su pre-texto. Un ejemplo que hemos mencionado con anterioridad, sin detenernos mucho, es la obra del padre Cresson De rebus veneris ad

usum confessorum, dentro de La Faute de l'abbé Mouret, y que Serge lee horrorizado, presintiendo quizá su propia aventura.

La Leyenda Dorada en Le Rêve, lleva al extremo tales circunstancias:

- La Leyenda adquiere protagonismo de fuerza actancial, desde el momento en que no es un libro, sino el libro, único que Angélique leerá en su vida.

- Además del peso determinante en la evolución existencial de Angélique, como veremos luego, su importancia trasciende lo puramente narratológico e incluso lo simbólico para instalarse cómodamente en el texto, en tanto que presencia física.

El volúmen que maneja Angélique y que data de 1549, es el mismo que Zola consultó en la Biblioteca Nacional de París, y del que reproduce la lengua, su particular tipografía, e incluso los ornamentos de sus páginas, como si precisara de una aprehensión material del libro.

Cette traduction française, datée de 1549, avait dû être jadis achetée par quelque maître chasublier, (...). (...) elle prenait l'in-quarto, relié en veau jaune, elle le feuilletait lentement: d'abord le faux titre, rouge et noir, avec l'adresse du libraire, (...); puis le titre flanqué des médaillons des quatre évangélistes, (...). (...) lettres ornées, grandes et moyennes gravures dans le texte, au courant des pages(...). (R., p., 830);

Les deux colonnes serrées du texte..., sur le papier jauni, l'effrayaient par l'aspect barbare des caractères gothiques. Pourtant elle s'y accoutuma, déchiffra ces caractères..., les mots vieillis; et elle finit par lire couramment (...). (R., p., 831).

a.2 La hagiografía: La Leyenda Dorada

Las leyendas que constituyen el espacio de la hagiografía, son el grueso de la mitología cristiana de los siglos XI a XIII especialmente. Y decimos "leyendas" con plena conciencia del riguroso alcance etimológico del término. Entendidas como "lo que debe ser leído" especialmente en los oficios de maitines⁴¹⁷, la leyenda, hasta el siglo XVI, es ante todo hagiográfica, producto de la riquísima cultura religiosa de la época medieval.

A pesar de que el período de su esplendor corresponde con la degradación del concepto de "mito", la leyenda como tal, sería la bisagra que uniría determinados elementos considerados como históricos y un relato mítico. De este carácter mixto proviene el nulo espíritu crítico con que se recibieron las leyendas, acogidas naturalmente dentro del espacio de lo creíble, a veces apoyado por referencias testimoniales o soporte iconográfico: lo maravilloso transformado en milagro por

⁴¹⁷ Otros usos de las leyendas: la predicación, la lectura privada, las reuniones conventuales o la celebración de fiestas.

la intervención de Dios no suponía ninguna dificultad para el hombre medieval, que entendía y creía perfectamente en la "lógica" actuación del prodigio entre los hombres.

La Légende le lui avait enseigné: n'est-ce pas le miracle qui est la règle commune, le train ordinaire des choses? (R., p. 866)

La Leyenda Dorada es obra del monje Jacobo de la Vorágine que recogió hacia 1264, en una serie de 182 capítulos, gran número de las leyendas en verso de los dos siglos anteriores. Dada su finalidad, está recogidas en prosa y muy brevemente.

Por compartir un mismo hipotexto medieval, el estudio de Le Rêve, nos ha llevado a pensar en La légende de Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert y a destacar como diferencia más significativa el distinto propósito de ambas obras: si Flaubert pretende deestructurar el discurso y el contenido religioso, Zola por el contrario, adecúa casi perfectamente su texto a La Leyenda, en cualquiera de sus niveles, paradigmático y sintagmático. Incluso a nivel anecdótico, podemos descubrir proximidades discursivas cercanas a lo literal entre el texto de Zola y el de la Leyenda, como estas líneas referidas a Félicien-Jesús:

Le Rêve: *Riche comme un roi, beau comme un dieu (R., p. 853); ... on raconte sur les Hautecoeur une*

légende (...). (...) tous, depuis ce temps, guérissent la peste... (R., p.p., 853-54).

... le prénom de son fils (de Félicien) doit être également suivi d'un chiffre, comme celui d'un prince. (R., p. 854)

La leyenda: *Ese... de quien estoy enamorada, tiene nobleza (...). (...) su hermosura causa admiración al sol y la luna; sus bienes son seguros, sus riquezas imperecederas, sólo con tocar a un enfermo lo sana. (p. 117).*

Pero donde la cercanía entre ambos textos es más evidente, es sin duda en lo que respecta a Angélique-santa Inés.

La lectura del itinerario existencial de Angélique no difiere prácticamente en nada del de cualquiera de las santas de la leyenda, actuando ésta como el principal vector para su educación. Cada etapa de su desarrollo está caracterizada por un interés más acusado por determinados aspectos de las vidas de los santos.

Así:

- Angélique a los 10 años, muestra un interés plástico por las imágenes y más tarde, logra leer el texto, sin preferencias determinadas o si acaso, destacando los episodios cómicos, de animales, etc...

- Al hacer la primera comunión a los doce años, roza la neurosis mística del padre Mouret, basada en una identificación enfermiza y convulsiva con la vida de las santas.

... il lui sembla qu'elle marchait comme les saintes, à deux coudées de la terre. (R., p. 837); Dès lors, elle (Hubertine) dut combattre le zèle d'Angélique (...). (íbid.).

- A los catorce años, anunciando ya su pubertad, al tiempo que asiste al despertar de su cuerpo, Angélique se apasiona por unas santas concretas:

. Santa Isabel, y su representación de la humildad ... Elisabeth, la fille du roi de Hongrie..., ce modèle de douceur et de simplicité (...). (...). La parfaite humilité chrétienne. (R., p. 839).

. Santa Catalina, la sabiduría, Ainsi, la sage Catherine,..., l'enchantait par la science universelle de ses dix-huit ans, (...). (íbid.).

. Y sobre todo, Santa Inés, paradigma de su vida y su muerte, encarnación de la virginidad: Enfin, ..., plus que toutes, une sainte lui était chère, Agnès, l'enfant martyr. (...). Quelle flamme de pur amour! (R., p. 840).

La identificación de Angélique con las santas, especialmente con Santa Inés, viene directamente de la base ontológica que sustenta la leyenda: **El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros**; la Encarnación, hace de

las vidas de santos una narración "in medios homines", en la que lo sagrado se manifiesta con toda naturalidad en el transcurso de la temporalidad histórica, empírica, y no en un tiempo ideal o puramente sagrado.

Il existe (le miracle) à l'état aigu, continu, s'opère avec une facilité extrême, à tous propos, se multiplie, s'étale, déborde, (...). On vit de plain-pied avec Dieu. (R., p. 866).

De este hecho, se deducen una serie de características formales, entre las que destacamos la hipotiposis. En palabras de Fontanier, *l'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.*⁴¹⁸. El fiel arrastrado por el texto lleva a cabo una identificación mística con el santo, tanto más si es su santo patrono, de modo que termina casi por confundirse con él, reproduciendo oral o existencialmente lo relatado. Esta suerte de hipotiposis mística, tiene un claro soporte iconográfico y plástico que colabora en esa identificación. En el texto de Zola, las representaciones de santa Inés -escultura del pórtico, estatua de madera polícroma o bordado en la mitra episcopal- están todas ellas encaminadas a asemejarla a Angélique.

Mais, à regarder fixement la sainte, Angélique venait de faire une découverte qui noyait de joie son coeur. Agnès lui ressemblait. (R., p. 892).

⁴¹⁸ Fontanier, 1977: 390.

Asistimos sin lugar a dudas a una redundancia identificativa: por una parte, a nivel actancial, encontramos una identificación consciente y voluntaria de Angélique con las santas; por otra parte, a nivel narratológico, vemos cómo su trayectoria repite especularmente la trayectoria existencial de las santas⁴¹⁹.

Respecto a la labor narratológica es destacable la repetición de las sólidas estructuras que conforman estos relatos:

- Cada vida se articula en función de tres núcleos:
 - .deseo de santidad: ... *elle aurait tant voulu être parfaite!* (R., p. 840)
 - .proceso de perfeccionamiento: ... *l'amélioration lente de ce rejet sauvage, (...).* (R., p. 829).
 - .santidad manifiesta: especialmente a través de la muerte beatífica y el tránsito posterior al paraíso: *Mais la mort était sans tristesse. (...). C'était un envollement triomphal, Angélique heureuse, pure, élancée, emportée... parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis des légendes.* (R., p. 994).

⁴¹⁹ No hemos querido hablar de relato especular porque a nuestro parecer no se trata de un "microrrelato" sino del texto entero respecto a su hipotexto.

- Todos los santos representan la mayor expresión de las tres virtudes teologales, siendo aquí el único momento donde podemos descubrir cierta crítica hacia la actitud de Angélique, hasta entonces intachable.

El Zola más genuinamente naturalista asoma para descalificar soterradamente determinados aspectos de la religiosidad primitiva de Angélique. Por ejemplo:

. la Fe inquebrantable, a prueba de cualquier eventual escepticismo o duda -*Angélique croyait fermement aux miracles. (R., p. 868)*- es a continuación matizada del modo siguiente: *Dans son ignorance, elle vivait entourée de prodiges (...).* (íbid.)

. La caridad se nos presenta más como un arranque neurasténico que como una virtud, más como una satisfacción personal, que como puro desprendimiento: *... elle dut combattre..., l'emportement de charité dont celle-ci (Angélique) s'était prise. (...). Et l'enfant voulait tout vendre pour tout donner. (...) elle avait commencé à piller la maison(...). Un soir,..., reprimandée pour avoir jeté par la fenêtre du linge à une ivrognesse, elle retomba dans ses anciennes colères(...).* (R., p. 836-37).

. Y en cuanto a la Esperanza, durante todo el libro, más parece un presentimiento mágico, un determinismo simbólico que una virtud cristiana.

Veremos más adelante, en el estudio de la doxa, cómo esta deestructuración, la única, de los valores religiosos, abre paso a la mentalidad burguesa material, a la tradición familiar de debilidad mental, etc... todo ello conformando el único resquicio naturalista que hemos podido considerar.

b) ESTUDIO DE LA DOXA: revitalización del medioevo a finales del XIX

Sinceramente hemos de apuntar que no ha sido fácil desvelar las referencias al discurso de la doxa contemporánea de Zola, en un texto que como éste, escapa sistemáticamente al tiempo y espacio históricos, para gestarse como una recreación ideal de tiempo y espacio pretéritos, cuando no decididamente ideales. Este nivel del eje paradigmático, tradicionalmente obvio en las novelas de la serie, parece desligarse del texto en la misma medida en que Angélique se desliga de la familia Rougon-Macquart, o las coordenadas situacionales se diluyen en la pura analogía. Pero de ahí a negar su presencia, hay un trecho muy largo que no nos atrevemos a recorrer.

Enfocada la novela como un ejemplo de la teoría del medio, parece ser, como hemos apuntado más de una vez,

que Zola se dejó muy pronto llevar por la fantasía mística, abandonando en apariencia sus presupuestos naturalistas a medida que iba escribiendo. Sin embargo es un abandono relativo, pues se pueden encontrar al menos dos vías de expresión de la compleja doxa del momento:

- la primera, nos remitiría al resurgimiento del espíritu religioso a finales de siglo, a la revitalización de la mística más primitiva a resultas de la decadencia de la visión e interpretación "científica" del mundo. Así como al simbolismo decadentista, expresado especialmente en su sexualidad ambigua, su medievalismo, su estética prerrafaelista y su pseudo-misticismo.

Ahora bien, si el libro, en general, pudiera parecer una concesión a la moda, el reflejo que de la doxa encontramos en el texto aparece como resultado de la combinación de los presupuestos ideológicos y metodológicos del autor con la corriente de ideas de la época. De modo que no deberá extrañarnos encontrar una interpretación determinista de la Gracia y el pecado original, un paralelismo entre una concepción inmanente del mundo y otra trascendente, o ecos de lecturas filosóficas contemporáneas para matizar la idea de libre arbitrio o de confianza en el hombre;

- la segunda, menos compleja, es de carácter más claramente social y abre paso a una conciencia burguesa y materialista, acaso la misma de Zola, para llevar a cabo una cierta deestructuración del espiritualismo cristiano.

De modo que antes de analizar estas dos vías tengamos bien claro que a pesar de la voluntad textual que recreación del pasado, podemos rastrear, aún con dificultad, las características de una época inconfundible.

b.1 Discurso religioso

Convencido como aún lo estaba Zola de la eficacia del modelo científico para interpretar el mundo y conocer al hombre, no pudo por menos que dejar pasar un cierto espíritu irónico, a la hora de hablar de la religiosidad de Angélique, que no es otra que la que subsiguió en Francia a la derrota de Sedan.

Reuniendo el discurso religioso con el problema de la educación, fundamental en el XIX, vemos como para Zola el aspecto más negativo de la religión, está en su oposición al progreso intelectual, al conocimiento: Angélique, es buena, puede ser santa, pero es ignorante. Y aunque tengamos ocasión de comentarlo más adelante, conviene adelantar la importancia radical que para la regeneración del hombre y el mundo tendrá en el espíritu

zoliano, la ciencia, el trabajo, como motor del progreso intelectual y espiritual.

El proceso educativo de la joven Angélique se sustenta únicamente en La Leyenda Dorada, que anula cualquier interés por los demás libros.

Ses quelques livres classiques, si secs et si froids, n'existaient plus. Seule, la Légende la passionnait, (...). (R., p. 831)⁴²⁰

La religión eclipsa el conocimiento.

No hay más que oír a su madre, Hubertine, en cierto modo portavoz de Zola.

"Tu me ferais repentir de t'avoir élevée dans cette maison, ..., ignorante à ce point de l'existence... (...) comment t'imagines-tu le monde?" (R., p.p., 855-56).

Pocas páginas más tarde, el mismo Zola responde a esta pregunta:

Dans son ignorance elle vivait entourée de prodiges, le lever des astres et l'éclosion des simples violettes. Cela lui semblait fou, de s'imaginer le monde comme une mécanique, régie par des lois fixes. (R., p. 868).

En sólo cuatro líneas asistimos a la síntesis epistemológica que dividió la última parte del siglo. La evidente carga irónica no pasa desapercibida si nos detenemos en la ubicación del espacio de la locura

⁴²⁰ Es casi una réplica exacta a la educación de Serge Mouret, que ya vimos en el capítulo anterior.

("fou") dentro de la explicación materialista y empírica del mundo ("mécanique", "lois fixes"), sobreentendiendo el prodigio trascendente como más aceptable.

b.1.1 Interpretación naturalista de la Gracia

Sin dejar de ser testimonio de una época ideológicamente conflictiva, el texto nos presenta otra de las "audacias" zolianas, en su sempiterno afán de conciliación de los contrarios que desgarraron el final de siglo y su propia conciencia ontológica. ¿Sería acaso posible que presupuestos tan enfrentados como la religión y el materialismo naturalista, no fueran sino dos perspectivas distintas de un mismo planteamiento?

Habiendo insistido suficientemente en la morfología del tema de la mancha al estudiar la ensoñación de la materia, nos será fácil reconocer ontológicamente lo que apuntaban a este respecto, los símbolos de su imaginario.

La obsesión zoliana por la higiene y la limpieza, está, como ya apuntamos, en la intersección de dos caminos ideológicos dispares: el empírico y la asepsia científica, y el religioso, a través de la idea de la penitencia y la Gracia, revitalizadas en las conciencias desorientadas de finales de siglo. Sin embargo, sólo en dos novelas -curiosamente protagonizadas por miembros ajenos a la familia- el desarrollo simbólico está apoyado por discursos en boca del actante portavoz del autor o

por el narrador mismo: se trata de Le Rêve y de Le Docteur Pascal, donde adquieren entonces la categoría de digresión teórica, que tanto censuró Zola en las obras de Balzac.

Como ya hemos mencionado, desde el título de la serie se nos anuncia una "mancha", y vamos viendo cómo se suceden los intentos por borrarla; la "tache" zoliana es tributaria tanto del pecado original como de la herencia biológica. Así lo hemos descubierto, presentado con el habitual acierto de nuestro autor

Elle agonisait d'impuissance, ..., en chrétienne de la primitive église, que le péché héréditaire terrasse, dès que cesse le secours naturel. (R., p. 957).

Dos parejas de palabras, sirven de ejemplo de lo que acabamos de decir:

- **péché héréditaire**, en lugar de "péché originel" y de "tache héréditaire", aunando magistralmente los términos para crear un nuevo concepto que respondería al inmanentismo materialista (al sustituir "originel" por "héréditaire" se insiste más en el cómo positivista que en el por qué metafísico), al tiempo que se mantiene la dimensión trascendente y moral en la palabra "péché".
- **secours naturel**, en lugar del "secours surnaturel" con que se designa normalmente la Gracia; se mantiene la idea de intervención de un agente externo en la salvación del hombre, al tiempo que se

naturaliza ese agente, sin nombrar ninguno de ellos (ni Gracia ni determinismo).

Por último queremos llamar la atención sobre el verbo *terrasser* frecuentísimo en el imaginario de Zola, para remitirnos tan gráficamente como suele hacerlo, al espacio de la platitude, de la materia, opuesto a todo tipo de elevación espiritual.

Aussi, en chrétienne de la primitive Eglise,..., s'abandonnait-elle inerte entre les mains de Dieu, avec la tache du péché originel à effacer; elle n'avait aucune liberté, Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce; et la grâce était de l'avoir amenée sous le toit des Hubert. (R., p. 868)

Hemos elegido esta cita, porque demuestra muy elocuentemente la identificación entre la Gracia y el medio, sobre la base común del determinismo, ya sea socio-ambiental o religioso.

Según estas palabras, de cualquiera de las maneras en que se aborde el estudio del hombre, laica o religiosamente, desembocamos irremediablemente en un espacio de negación de la libertad, de la voluntad o del libre arbitrio, si empleamos términos más religiosos. Ocurre sin embargo que no es ésta una concepción propia de la ontología católica strictu sensu, sino más bien del sustrato jansenista especialmente importante en la cultura francesa.

Si la cultura religiosa francesa ha estado "matizada" a lo largo de su historia por dos corrientes de pensamiento como el jesuitismo y el jansenismo, nos parece hasta cierto punto lógico, que dado el natural casto y "jacobino" del propio Zola, éste se inclinara hacia la última de ellas. Optaría así por una actitud más rigorista respecto al pecado, más autoritaria y exigente que hace de la Salvación por la Gracia, algo selectivo que sólo toca a los elegidos. De lado quedaría la laxitud jesuítica y su ideal de la Gracia abundante, ilimitada y universal, que todo lo perdona en función de la infinita generosidad divina.

Como el medio, la Gracia opera al margen de la voluntad del hombre que no puede sino seguir sus mandatos; uno y otro condicionarán el devenir humano. *Sans la grâce la créature était débile, incapable de victoire. (R., p. 949); N'était-ce pas la grâce ce milieu fait des contes qu'elle savait par coeur (...)? (p. 868).*

Se trata de la visión pesimista del hombre que gobernó la segunda mitad del siglo y que no abandonará a Zola hasta las últimas series, tal y como lo vimos en nuestro estudio preliminar⁴²¹: recordemos de nuevo el poema "Lazare" cuyos reproches ante su resurrección podemos adelantar en estas palabras de Angélique.

Pourquoi la voulait-il vivante? Elle était si heureuse, morte! (R., p. 959).

⁴²¹ Remitimos a tal estudio, especialmente al apartado 1.2 La evolución de la vivencia religiosa en Zola - 1.2.3.2 Madurez espiritualista

Pero, volvemos a encontrar otro ejemplo de las contradicciones que gobernaron la vida de Zola, muchas de las cuales, como la que vamos a ver, provienen de la mala digestión de las lecturas filosóficas de su tiempo, que entre las pésimas traducciones (Schopenhauer) y la predisposición con que Zola se aproximaba a ellas, desvirtuaban la ideología real de los autores. Tal nos parece ser el origen del párrafo que sigue literalmente al desarrollo anterior.

Tout venait d'elle por retourner à elle, l'homme créait Dieu pour sauver l'homme (...). (R., p. 868).

Tal profesión de inmanentismo radical, del poder de la voluntad del hombre contrasta con la parte precedente consagrada al determinismo, ambiental o religioso, y la consiguiente minusvalía de la libertad humana. Pese a sus muchas resonancias hegelianas o más concretamente de Feuerbach, muerto pocos años antes, no nos parecen suficientes, por lo dicho anteriormente, como para emprender un estudio sobre la interpretación zoliana de Hegel y Feuerbach. Más bien estas palabras, nos abrirían las puertas hacia una sutilísima negación de Dios en tanto que realidad, para aproximarse a él en tanto que espacio ideal; una visión ontológica de Dios que respondería a un ateísmo espiritualista, como tendencia natural de Zola.

b.2 Discurso social

Si nos ponemos a pensar detenidamente, veremos que a la pregunta "¿Cuál es el sueño de Angélique?", dos respuestas se abren camino, un camino un tanto sorprendente dada la disparidad de éstas:

- la primera y más evidente, es el deseo de santidad, de emulación de sus modelos de comportamiento en La Leyenda Dorada, en un proceso de constante espiritualización.
- la segunda, más sutil, es el deseo de enriquecimiento, la obsesión por la progresión material, incluso por encima del entroncamiento con la nobleza. Lógicamente, esto no puede por menos que "chirriar" al lado de tanta santidad, de tantas virtudes espirituales y tanto aparente desprendimiento.

El entramado sociológico presentado en Le Rêve es bastante complejo, pero resulta en buena medida, reflejo de determinadas conciencias de clase del siglo XIX.

A primera vista, encontramos una pirámide social claramente medieval, por su ausencia de la burguesía, sustentada por una extensa base del pueblo -artesanos en su mayoría- y en la cúspide una sólida y casi mítica nobleza, con todos sus atributos: entroncamiento con la realeza, castillos, linaje y....dinero. Es aquí, donde observamos la primera subversión de una recreación

medieval, al proyectar una conciencia burguesa decimonónica sobre una realidad que se quiere expresamente fuera de tal coordenada temporal.

En el texto, asistimos a una alianza ideal entre nobleza y pueblo, por encima de una eventual burguesía. La burguesía, como tal, sólo aparece, desligada de la anecdótica en la parte baja -cómo no- de la ciudad, en realidad otra ciudad Beaumont-la-Ville⁴²², pero su sombra, planea sobre todo el texto, incluso sobre los fragmentos más líricos o más espirituales. La hemos detectado siguiendo el rastro del dinero.

Angélique, muy a pesar de la espiritualidad que evoca su nombre, se siente irremediablemente atraída por la cuestión pecuniaria: sus primeros arrebatos de caridad aparecen matizados por un secreto deseo de "rivalizar" con Félicien a la hora de socorrer a los pobres, actitud que a pesar de todo, parece obedecer más a un deseo de satisfacción personal.

Justement elle s'était prise d'une de ces crises de charité (...). (...). Ce garçon lui gâtait la joie d'être bonne. (...). Maintenant... chez les Chouteau... il y

⁴²² ... Beaumont-la-Ville,..., un ancien faubourg que prospérité de ses fabriques de dentelles et de batistes a enrichi, élargi (...). (R., p. 826); una burguesía ganada para la causa del enriquecimiento material, ajena a dimensiones metafísicas: *Seuls, des bruits de voitures montaient de Beaumont-la-Ville,..., où beaucoup de fabriques ne chômaient même pas, dédaigneuses de fêter cette antique solennité religieuse.* (R., p., 914).

avait des pièces blanches sur la table. Un jour qu'elle courait porter dix sous.... au père Mascart,..., elle le trouva riche d'une pièce de vingt francs (...). Même,... la mère Gabet la pria de descendre lui changer un billet de banque. (...) (...) elle n'avait plus de bonheur à donner, (...). (R., p. 884).

Creemos que se trata de un interés más que sospechoso por el dinero, más próximo a una subversión de la virtud de la caridad que al natural ejercicio de la misma. Por otro lado, es por medio de la presencia física del dinero por donde se cuele la doxa burguesa y materialista de finales de siglo, tan diferente de la medieval o ¿acaso era habitual en un noble repartir nada menos que billetes entre los pobres?

Como decíamos, la burguesía y sus valores, su manera de entender el mundo, la relaciones sociales, etc..., no aparece explícitamente en el texto pero se oyen con bastante claridad sus ecos, transmitidos quizá por la mano que escribe, decididamente burguesa. Y Angélique es un buen ejemplo.

Para continuar su semejanza con las santas de la Leyenda, todas ellas de altísima nobleza, el narrador se empeña en "forzar" un ennoblecimiento de su porte que haga olvidar su origen humilde y que cree en cierta medida un espejismo.

... dans sa condition de petite brodeuse, elle avait l'âme d'une reine... (R., p. 882);

On la devinait bonne ménagère et reine pourtant... son visage long de fille de roi, tel qu'il se passe au fond des légendes. (R., p. 887).

Y sin embargo, su actitud traiciona el modelo mítico-legendario, el modelo puramente religioso. Cuando piensa en Félicien, su rêve de royale fortune (R., p. 875), se obsesiona no tanto por el amor, ni siquiera por el hecho de participar de la nobleza y la élite religiosas, sino por des pierreries dont le flot ruissellerait, sur mes genoux, de l'or, une pluie, un déluge d'or qui tomberait de mes mains (...). (R., p. 854)⁴²³. Sentimiento que comparte con el resto del pueblo, pues las menciones que se le hacen del hijo de Monseigneur se centran todas en su aspecto económico.

... Félicien d'Hauteceur! Un jeune homme riche à cinquante millions! (R., p. 933);

Et un beau jeune homme, et riche, ah! riche à acheter la ville s'il voulait. Des millions, des millions! (R., p. 924). Para acto seguido, en la misma página, terminar su retrato asemejándolo a Jesús. Il était..., le Jésus superbe, se révélant dans sa gloire,

⁴²³ No dejemos pasar la ocasión de recordar la redundancia del catalizador acuático en el universo poético de Zola, a la hora de modalizar figuras de la abundancia: flot, ruisseler, pluie, déluge, noyer, ondée, etc...

près de son père. (íbid.); y no es la única vez.

Parece que el narrador se complace en enfrentar ambas vertientes, material y espiritual aquí también: cuando Félicien descubrió quién era, no fue el peso de su linaje interminable, ni la autoridad eclesiástica de su padre lo que lo abrumó, sino el peso de los millones.

Je n'ai su la vérité que trop tard, (...). (...) je sentais cette fortune derrière moi. (...). (...) tout cet argent s'est écroulé sur moi... (R., p. 928), para justo después, ver a Angélique ... adorante comme une jeune fille aux pieds de Jésus. (R., p. 929).

La subversión del espíritu religioso sigue el camino de la materialización más prosaica, del dinero⁴²⁴.

Ya sea por su herencia, imborrable a pesar de toda la acción del medio, herencia que nos recuerda que es sobrina carnal de Aristide Saccard, por la voluntad de deestructurar el discurso religioso, o por la delatora presencia de la condición de un autor muy preocupado por el dinero, Angélique quiere realizar el sueño del pueblo llano -enriquecerse- y el del burgués -entroncar con la nobleza-, en definitiva acceder a esferas de poder que en el siglo XIX sólo da el dinero.

⁴²⁴ Nos parece muy arriesgado apuntar aquí una posible concesión al espíritu religioso protestante, que especialmente en el protestantismo sajón, vincularía el triunfo religioso, con el triunfo económico; se trataría más bien de una recreación simbólica.

... j'ai l'air de le vouloir (Félicien) pour son argent; et, c'est vrai, (...). (...) il faut que vous me connaissiez... Ah! devenir riche ..., vivre dans la douceur et la splendeur du luxe, (...). (...) Depuis qu'il m'aime, je me vois vêtue de brocart, (...). (...) des ruissellements de pierreries et de perles, j'ai des chevaux, des carrosses, (...). Jamais je ne pense à lui, sans recommencer ce rêve; (R., p. 946).

Se trata en efecto de una subversión del discurso religioso de la Leyenda, muy próximo al de finales de siglo. Pero si volvemos a la leyenda de santa Inés, descubriremos la naturaleza de esa subversión: es una subversión por inflación del elemento material que aparece de pasada en el texto medieval, y que una conciencia burguesa toma al pie de la letra, cuando en realidad formaba parte de un discurso puramente analógico, de ambigüedad referencial.

Ese... de quien estoy enamorada, (...). (...) sus bienes son seguros, sus riquezas imperecederas (...).

425

2.3.5 DINÁMICA ACTANCIAL Y SEMÁNTICA

Como la mayor parte de los personajes zolianos, la configuración actancial de Angélique, se apoya en pocos pero extremadamente redundantes elementos, que adquieren rango de fuerza actancial, dada su implicación directa en el devenir anecdótico del texto.

Como veremos a continuación, Angélique estará acompañada desde las primeras páginas por dos fuerzas muy poderosas que confluirán hacia un carácter narrativo tremendamente claro y definitorio: la inmovilidad. Pero pasemos sin más a estudiar cuáles son esas dos características de las que hablamos:

2.3.5.1. El determinismo como fuerza actancial

Estamos acostumbrados a ver junto a los actantes zolianos, esa presencia casi mágica del determinismo socio-ambiental y biológico, planeando siniestramente sobre su devenir, condicionándolo y constriñendo su libertad. Sin embargo se nos antoja que, por mucho que se erija en dominante existencial para los miembros de la familia, no suele rebasar los límites de la inmanencia del individuo, de su psicología y su fisiología; lo condiciona, cierto, pero no le impide recorrer una trayectoria progresiva, lineal, sintagmática. Nana, estigmatizada desde la infancia por el sexo y la perversión, perecerá por ello, pero no sin antes haber

hecho un tremendo recorrido por los diferentes estadios de la sociedad que la llevaron de insignificante muchacha callejera a reina de la moda y la prostitución de todo París. El padre Mouret, incluso, tan poco proclive al progreso, es capaz de evolucionar a lo largo de la novela, y así con otros muchos actantes.

En el texto que nos ocupa, por el contrario, nos encontramos con un personaje de nula progresión: Angélique no avanza, no evoluciona; pero es que ni siquiera retrocede, lo cual implicaría al menos cierto movimiento. Preguntándonos sobre el motivo de tal estructuración, llegamos a la conclusión de que se debe al particular determinismo que opera en el texto.

Basta recordar el desfase ya mencionado entre el propósito inicial de Zola -"*montrer un rejet des Rougon-Macquart, attaqué, transplanté dans un milieu particulier, et amélioré, sauvé par ce milieu*"⁴²⁶ y la consecuencia textual.

En realidad se trataba en origen, de un ejemplo más del poder de la teoría del medio, de un enfrentamiento entre los dos determinismos naturalistas: el socio-ambiental, aquí recreado benéficamente y el individual, claramente negativo⁴²⁷. Sobre estas bases, el actante se

⁴²⁶ Esbozo de de Le Rêve, p. 1633.

⁴²⁷ Este trastorno de los términos del pensamiento roussoniano, nos muestra con suficiente claridad, la visión negativa del individuo, propia del Zola de los Rougon-Macquart, al tiempo que cierta confianza en el medio, en la posible recuperación de su estado ideal, más

ideaba como altamente dinámico, luchando entre su instinto perverso -pasión y orgullo, especialmente- y la acción calmante y pacificadora del medio -la casa de los Hubert-. Pero, a diferencia de otras novelas, el determinismo materialista, se va difuminando según avanza el libro, en la misma medida que gana terreno un determinismo más simbolista, declaradamente mágico, mítico. Verdaderamente, son tan pobres las referencias a esa carga genética que en teoría, determina a Angélique, que resultan más bien, burdas justificaciones que intentan en vano revincularla a la serie, a la familia. Sus más que puntuales arranques de cólera o el lógico despertar a una tibia sensualidad, no son nada frente a toda la carga mítica que soporta.

Al rebasar esa fuerza determinante los límites de lo natural, trasciende el individuo y su dinámica actancial; se asienta en la narración en forma de predestinación, favorece la resolución cíclica de un texto plagado de alusiones simbólicas que a modo de prolepsis analógicas, marcan indeleblemente el camino trazado. Lo único que debe hacer Angélique, es limitarse a seguir por inercia el impulso mágico-religioso que la llevará a su muerte. La Angélique moribunda que Hubertine recoge junto al pórtico de la catedral - ... *emportée comme une chose, ..., d'une légereté de petit oiseau tombé de son nid.* (R., p. 819)- es la misma moribunda que Félicien

propio del Zola de las últimas series.

saca en brazos de la catedral, al final de la novela *Félicien ne tenait plus qu'un rien très doux,...,la poignée de plumes légères, tièdes encore, d'un oiseau.* (R., p., 994). Entre una y otra, el determinismo mítico que la hará actualizar la historia de santa Inés o de las Muertas Felices, actualización presidida indudablemente por la muerte.

Todo concurre hacia una muerte anunciada y deseada: el amor en la muerte, la felicidad en la muerte, la pureza en la muerte. Y esto sin duda no es un determinismo materialista sino metafísico, inaudito e impensable en Zola si no estuviéramos ya acostumbrados a sus "derivadas".

Pero queda aún un resquicio para cierta interpretación naturalista del determinismo: la educación⁴²⁸. Si Angélique no avanza, no evoluciona o progresa es en cierta medida también por la educación que ha recibido.

Muy a pesar de la buena voluntad de sus padres, Angélique sigue la tendencia finisecular de una educación en manos de las congregaciones, que limitaba la enseñanza de las niñas a los libros religiosos y muy poco más, decididamente contraria a hacerlas partícipes del progreso científico y técnico que estaba teniendo lugar. Su formación las educaba para madres y esposas,

⁴²⁸ Sobre la particular relación entre determinismo y educación cfr., Revista de Filología Francesa, n° 5, "Dossier Flaubert".

ajenas a cualquier desarrollo intelectual⁴²⁹.

La ignorancia, es esgrimida como virtud, como defensa ante el materialismo del mundo moderno - ... elle *était cuirassée d'ignorance*, (...). (R., p. 982) - regido por una leyes ajenas a Dios, ...la *géographie, l'histoire, le calcul, son ignorance demeura complète*. A *quoi bon la science? C'était bien inutile*. (R., p. 828).

Según esto, podemos arriesgar cierta actitud crítica de Zola respecto a esa recreación inmovilista, bella, mágica, pero que al contacto con la realidad muere necesariamente. Frente a ella, la pausada y serena progresión de Clotilde, por ejemplo, que en Le Docteur Pascal, conseguirá comprender el mundo desde el mundo mismo, siendo capaz de franquear el umbral que separa el sueño de la realidad.

Toda la trayectoria de Angélique se limita a protagonizar la leyenda esculpida en el pórtico que la cobijó aquella mañana de diciembre, pórtico del milagro y del mito que no será capaz de traspasar.

Alors, au seuil de la grand'porte, en haut des marches qui descendaient sur la place, elle chancela. (...). (...) elle mit sa bouche sur la bouche de Félicien. Et, dans ce baiser, elle mourut. (R., p. 993).

⁴²⁹ Vemos aquí cómo el discurso de la doxa se reúne con el imaginario de Zola en la fusión de mujer y materialidad frente a hombre e intelectualidad, a pesar de los esfuerzos de nuestro autor por reconciliar estas dialécticas.

2.3.5.2. La redundancia paradigmática del blanco

"... *lavabis me, et super nivem dealbabor*". (p. 997)⁴³⁰.

Si el determinismo, desde el punto de vista evenemencial impedía toda progresión sintagmática de Angélique, su redundante ensoñación paradigmática, impedirá cualquier evolución semántica y analógica.

Desde las primeras páginas, Angélique se configura como una dama blanca, física y espiritualmente, y desde esta perspectiva el texto no es sino una acumulación de semas para completar el campo semántico de la sublimación⁴³¹ de la mujer material.

I/ Nivel semémico

I.a lo blanco

blancheur

lis

perles

lait

lune

matin

I.b lo transparente

cristal

eau

dentelle

lavée

⁴³⁰ Palabras de la liturgia del sacramento de la Extrema Unción.

⁴³¹ Adoptamos el concepto "sublimación" aún a pesar de que entrañe la idea de cambio y transformación, ausente, como venimos viendo, en la dinámica actancial de Angélique.

I.c lo aéreo

s'envoler

oiseau

souffle

plumes

I.d lo irreal

rêve

vision

invisible

ombre

- ... *il la regarde si blanche, d'une légèreté de plume
qu'un souffle emporte; (R., p. 972)*

II/ Nivel sémico

Pureza, recogiendo la interpretación tradicional a la que remite el blanco y sus derivados (sustantivos, adjetivos etc...);

Ingravidez, en relación directa con la escasa densidad material;

Imperceptibilidad, especialmente sensorial.

III/ Nivel archisémico

Ascensión, entre la física y la religión, un sólido en trance de volatilizarse, un espíritu que huye del cuerpo para entrar en las alturas.

IV/ Nivel noémico

Muerte, del cuerpo, naturalmente, requisito indispensable para la liberación, la purificación del alma.

Para mantener la coherencia que hemos intentado seguir en nuestra labor interpretativa en textos anteriores, volvemos a primar el estudio del catalizador cromático sobre los demás, y como en otras novelas, nos volvemos a encontrar con el predominio del blanco

El blanco cataliza gran parte de la ensoñación cósmica, material y mítica, pero además es el catalizador de toda su recreación analógica, de Angélique, ya sea . metonímica:

-su labor *En ce moment la chasuble à laquelle elle travaillait, était une chasuble de satin blanc (...) (R., p. 848);*

-su espacio *Les murs blancs surtout, la grande blancheur de plafond mansardé, l'enveloppaient d'une robe de candeur(...). (R., p. 969);*

-su alcoba de casada ... *la chambre de noces, toute de soie blanche. (R., p. 993);*

-su vestido ... *la fille d'une grâce d'archange, avec sa robe de foulard blanc. (R., p. 924);*

- . comparativa, ... ce front candide,..., comme... le cristal d'une eau pure. (R., p. 925) o
- . metafórica, Félicien ne tenait plus que cette robe de mariée, toute de dentelles et de perles (...). (R., p. 994)

Rescatada de la nieve en la primera página, muestra a duras penas su libro de la Asistencia Pública.

...nom de l'élève, et un simple trait à l'encre, remplissait le blanc; puis, aux prénoms, ceux d'Angélique, Marie. (R., p. 821)⁴³².

Desde el primer momento Angélique, cuyos nombres tan significativos, evocan ya su carácter inmaterial, aéreo y cándido, aparece como no engendrada, como "lavada" de la "mancha" familiar: es social y genéticamente blanca. Pero por la misma razón, el tener el apellido "en blanco", implica en cierta medida la desaparición de su condición de individuo: es tan blanca que llega a la inmaterialidad, de tal modo que podríamos arriesgar el concepto de "ente puro" próximo tanto a la nada ontológica, como al puro símbolo; es la misma Angélique que encontraremos al final, cuando muere en brazos de Félicien, convertida en "esa nada tan suave".

Angélique se nos muestra recreada en tanto que inmaterialidad más absoluta, como lo demuestran los dos libros que rijen su existencia: el libro blanco que hace

⁴³² La negrita es nuestra.

de carnet de identidad y la Leyenda Dorada, blanco y dorado que se pueden intercambiar en la liturgia.

Por si no fuera suficiente una Angélique blanca, en tanto que entidad socio-familiar, el texto está lleno de referencias que redundan en Angélique como entidad material y biológica también blanca.

Recordemos ahora el episodio de la extrema unción, ejemplo perfecto y brillante de redundancia paradigmática -morfológica y semiológicamente- en el tema de la purificación por el blanco.

El sacramento empieza con las palabras que hemos utilizado como encabezamiento y que son pronunciadas por el sacerdote mientras salpica al enfermo con agua bendita: "lávame y quedaré más blanco que la nieve", la misma nieve inmaculada que envolvía a Angélique en la portada de la catedral, la misma nieve, que como muerte blanca y pura, permanece en su habitación de moribunda. ...*la chambre blanche gardait un éclat de neige.* (p.983), la misma nieve que habita en Angélique, pura idea ya.

...*sa face longue et transfigurée de vierge volant au ciel. Les cheveux n'étaient plus que de la lumière, l'âme de neige éclatait sous la soie transparente de la peau. Elle avait la beauté des saintes délivrées de son corps, il en était ébloui (...).* (R., p. 963); ...*il la regarda, si blanche, ..., d'une légèreté de plume qu'un souffle emporte;* (R., p. 972).

La base anecdótica de la enfermedad vuelve aquí a ser el pretexto para la ensoñación de la mujer ideal, la mujer-ángel, desmaterializada especialmente en aquellos rasgos físicos más perturbadores, pelo, piel y pies⁴³³ ... *je prendrai vos pieds dans mes mains, je les réchaufferai (...).* (R., p. 967) .

El cuerpo es ensoñado como un estorbo para expansión de la belleza más pura, para ese "alma de nieve": no hay cabida para la materia, la mujer es espíritu y espíritu de nieve que en el hueco de la mano se funde y desaparece.

Depuis longtemps, il sentait bien qu'il possédait une ombre. La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. (R., p. 994)

Al titular este texto como Le Rêve, Zola reconocía, a pesar suyo, que no era el camino para la redención del hombre y su reconciliación con la mujer en plenitud, bases fundamentales para la recuperación del estado natural del mundo.

La pureza como ideal ontológico y religioso, la mujer sublime y la mancha lavada se alojan en el mundo de la ficción, de lo imposible. De la muerte negra de Nana

⁴³³ Como la cabellera, los pies femeninos ejercen una misteriosa fascinación en Zola; unos pies desnudos, invitan a la sensualidad como lo muestra el fragmento siguiente: *Si timide jusqu'alors, il était devenu plus rouge qu'elle à voir ses pieds blancs.* (R., p. 887). Sin embargo los pies "castos" se mantendrán en el blanco más impoluto, ajenos al rosado tentador de la carne.

a la muerte blanca de Angélique, no salimos del espacio de la fatalidad. Para desesperación de lecturas feministas, habrá que esperar a un hombre, el doctor Pascal, para asistir a la asunción gloriosa del cuerpo y el espíritu, de la ciencia y la religión, del hombre y la mujer; pero hasta entonces *Tout n'est que rêve*. (p. 994)

3. LA ESTÉTICA DE LA IGLESIA

A la hora de titular un capítulo "La estética de la iglesia", es preciso hacer algunas matizaciones al respecto para que el lector no se lleve a engaño.

Habiendo estudiado ampliamente en apartados anteriores el trayecto que nos llevaba, en el estudio de la religión en Zola, del mundo psicosensorial al ideológico, nos proponemos ahora el análisis del estadio estético, que completaría la visión global que de los textos zolianos pretendemos dar.

Sin perder de vista la idea de realidad, tan presente en la teoría y producción de Zola, entendemos la estética como un acercamiento a esa realidad desde una triple perspectiva:

- . una estética del objeto, que traduciría la búsqueda de un equilibrio plástico en lo que respecta a formas, colores, texturas, juegos de luces y sombras, etc.. Veremos cómo aquí tampoco, la práctica textual sigue del todo las directrices de los escritos teóricos. Tendremos ocasión de recordar las tendencias estéticas finiseculares, algunas de ellas, sorprendentemente

acordes con descripciones zolianas; podremos ver en el Zola-pintor, un innovador que anuncia la estética del arte moderno al tiempo que revive técnicas de los maestros barrocos, por ejemplo, o podremos incluso, descubrir el acierto de su intuición cromática, que precede en medio siglo las teorías sobre los efectos del color⁴³⁴.

una estética del sujeto, que nos llevaría a desvelar la relación emocional que el yo, narrador y actante, mantiene con las cosas. Esta perspectiva viene a reivindicar el protagonismo que el yo mantiene en la creación, por otro lado necesariamente autónoma respecto a cualquier finalidad ideológica o mimética.

Desde la distancia que nos ofrece ahora la historia, bien podemos reconocer aquí, la segunda fase en la evolución de las ideas estéticas, que despojaron al arte de su historicidad para personalizarlo

S'il y a l'art des nations, l'expression des époques, il y a aussi l'expression des individualités, l'art des âmes. ⁴³⁵ abriendo paso a la estética simbolista y expresiva; evolución que continuó, ya a

⁴³⁴ Nos referimos muy especialmente a los escritos teóricos de W. Kandinsky, 1973.

⁴³⁵ Zola, Pour Manet, 1989: 45

principios del XX, con la abstracción y los suprematistas rusos y su autonomía del arte respecto al mismo sujeto, en busca de lo puro y eternamente artístico.

Veremos, en definitiva, las emociones e incluso las reflexiones que provoca la vivencia estética de los objetos religiosos o del espacio de la iglesia.

una estética del objeto-sujeto trascendidos, puerta inevitable para la interpretación simbolista de los textos de Zola. Como ya hemos mencionado, esa presencia del sujeto facilita la autonomía del arte respecto a la realidad mimética y la verdad óptica que aparecen ahora "recreadas", interpretadas por el sujeto que las percibe y que busca en ellas su potencial expresivo. El objeto trascendido nos aporta una nueva realidad, desconocida, que sólo el artista nos puede ofrecer a través de la simbología. Es el paso de la sensación y la impresión, al símbolo, paso que Zola estuvo a punto de dar de un modo generalizado, si hubiera vivido más tiempo. Se trata, como analizaremos, de una trascendencia llevada a cabo especialmente a través de la luz y el color, que termina por olvidar prácticamente el objeto mismo, convertido en un pretexto, justificando en cierta medida la arriesgada denominación de "simbolismo impresionista" aplicada a muchas de las descripciones zolianas⁴³⁶.

⁴³⁶ Siendo las descripciones el espacio más propicio para una escritura mimética, curiosamente es allí donde encontraremos los niveles más acusados de recreación

Como tendremos ocasión de comprobar, el desarrollo descriptivo de una realidad religiosa (espacial, plástica o meramente objetual) nace siempre de una aproximación impresionista" que la recrea en función de la finisecular noción de **energía**, en lugar de la tradicional representación de la materia según la forma, la masa o la textura.

Siguiendo el correr del siglo, las descripciones zolianas pretenden reflejar la percepción óptica de las variaciones de intensidad que esa energía experimenta a través de la luz y el color. Y sin embargo, Zola no se queda en la mera trasposición de fenómenos ópticos, en la búsqueda fanática de efectos cromáticos y lumínicos, sino que a partir de ellos, se lanza hacia la expresión, cauta aún, de una realidad íntima y analógica, con la que trascender el parasitismo del objeto y de su descripción mimética.

Nuestro estudio se fundamentará no sólo en la puesta de manifiesto de esta triple perspectiva estética, sino en su aplicación a los dos grandes modos descriptivos que hemos distinguido en lo que al ámbito religioso se refiere, y que a efectos plásticos, son muy diferentes:

exteriores e interiores de iglesia.

El hecho de establecer una diferencia tan neta, no ha sido producto de una línea crítica preconcebida, sino del rumbo que los mismos textos nos han hecho tomar.

analógica.

Los exteriores de la iglesia, en cualquiera de sus formas -catedral o ermita- aparecen recreados en tanto que parte del paisaje -rural o urbano-, y por lo general, obedecen a técnicas diversas:

- pueden realizarse muy sobriamente, como pretexto de otras intenciones no exclusivamente estéticas (narrativas, ideológicas, etc...);
- pueden llevarse a cabo con cierto detallismo, cuando la descripción está al servicio de la recreación analógica;
- pueden ser poderosos estudios de luz y color, muy próximos a la técnica impresionista, participando de una característica propia de los paisajes zolianos, bastante estudiada por la crítica⁴³⁷ y evidenciada por el mismo Zola. *Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions (...).*⁴³⁸

Si los exteriores religiosos traducen preferentemente la imagen y el espíritu de una sociedad en una época determinada, los interiores aparecen como el espacio propicio para recreaciones más personales.

⁴³⁷ Entre la bibliografía más recomendable sobre este tema se encuentra las tesis de Patrick Brady, 1967 y artículos de Les Cahiers Naturalistes como el de Joy Newton, 1967.

⁴³⁸ (Citado por E. Hertz: "Emile Zola, témoin de la vérité" in Europe, n° 30, 1952, Cfr., Newton, 1967: 48.

De este modo los interiores quedan reflejados en el paso de la descripción "óptica" a la evocación lírica y simbólica. No podemos por menos que destacar la riqueza del universo poético del interior de la iglesia donde los efectos de la luz y el color tratados simbólicamente, configurarán a estos espacios una atmósfera onírica, dramática, que evoca en el lector algunos cuadros de Gustave Moreau o de los prerrafaelistas ingleses. El efecto que tales ambientes produce en el sujeto, es incomparablemente superior en intensidad plástica y poética.

En definitiva se trata de una vertiente interpretativa bastante descuidada por la crítica zoliana, más centrada en el impresionismo como referente artístico, que en el simbolismo o el expresionismo que ciertamente anuncia Zola en algunas de sus descripciones.

El corpus que hemos elegido para sustentar nuestro análisis, consta de las tres novelas que configuran el grueso del presente estudio -La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret y Le Rêve- al tiempo que otros textos de la serie en los que, aunque la religión sea ideológicamente más marginal, las puntuales manifestaciones de una estética religiosa sirven para corroborar las grandes líneas que trazan las novelas anteriores. De modo que recurriremos a fragmentos de novelas como Une Page d'amour, Le Ventre de Paris o Son Excellence Eugène Rougon para demostrar la homogeneidad de la plástica y la simbología religiosas en Les Rougon-Macquart.

3. 1 Exteriores de iglesia

3.1 La descripción al servicio del discurso teórico

En passant devant la rue du Roule, il (Claude) avait regardé ce portail latéral de Saint-Eustache, qu'on voit de loin, pa-dessous le hangar géant d'une rue couverte des Halles. (...)

"C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte ... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... (...) le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste: c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme (...) qui a grandi en face de l'art ancien... (...)"

(...) "Cette église est d'une architecture bâtarde, d'ailleurs; le Moyen Age y agonise, et la Renaissance y balbutie... Avez-vous remarqué quelle églises on nous bâtit aujourd'hui? Ça ressemble à tout ce qu'un veut, à des bibliothèques, à des pigeonniers, à des casernes; mais, sûrement, personne n'est convaincu que le bon Dieu demeure là dedans. Les maçons du bon dieu sont morts, la grande sagesse serait de ne plus construire ces laides carcasses de pierre où nous n'avons personne à loger... Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de son époque, et ce sont les Halles centrales, (...). (...) Saint-Eustache est là-bas avec sa rosace, vide

de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... Voilà ce que je vois, mon brave! (Le Ventre de Paris, p. 799).

Le Ventre de Paris, en lo que tiene de antesala de L'Oeuvre, especialmente referente al personaje del pintor Claude Lantier, nos ofrece una de las más interesantes reflexiones artísticas de Zola, dentro de una obra de ficción, no de crítica.

La cita que hemos reproducido íntegramente, resulta enormemente densa en contenidos teóricos. Arranca de la sensación que la visión conjunta de la iglesia y del mercado provoca en el temperamento artístico de Claude, próximo, por otra parte al del propio Zola, y se pone narrativamente muy de manifiesto al tratarse de una digresión aislada del grueso del relato, cuya insularidad garantiza en cierta medida, la atención del lector.

Un atento repaso del texto nos muestra que:

- el tono general del fragmento rehúye lo analógico, pero podemos encontrar un toque simbólico en la elección de un elemento ornamental, no funcional -el rosetón- como metonimia de todo un estilo arquitectónico⁴³⁹: ... *une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. (...).*

⁴³⁹ Saint-Eustache que se construyó entre 1532 y 1637 sobre una capilla del siglo XII, supone un recorrido arquitectónico por múltiples estilos que van desde el gótico en su planta y estructura general, al clasicismo de su fachada del XVIII pasando por su decoración renacentista. Como vemos es un canto al pasado que contrasta necesariamente con la "modernidad" del mercado central.

- apenas si hay descripción física de ninguno de los dos edificios, al menos bajo el prisma habitual de Zola (luz y color); lo que se nos refiere esencialmente es la forma (... *architecture bâtarde...*), la materia (...*ces laides carcasses de pierre...*) y la disposición urbanística (...*ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte...*). Pero la elección de tales elementos dista mucho de ser gratuita.

Forma, materia y funcionalidad, sustentan en gran medida la renovación del arte moderno, propulsada especialmente por la arquitectura.

- ... *le fer tuera la pierre*, (...)., es toda una declaración de la evolución que la arquitectura, civil y religiosa, sufrirá en el último tercio del XIX⁴⁴⁰. Claude Lantier ejerce de visionario en lo que a presupuestos estéticos se refiere. Considerada como la primera revolución artística del XIX, la arquitectura del hierro, se empezó a emplear hacia 1833 en construcciones menores, invernaderos, etc... hasta que se generalizó tras el éxito de la construcción de Les Halles. Su asociación con el hormigón supuso el acierto

⁴⁴⁰ Llamamos la atención sobre el empleo del futuro *tuera* que conlleva la fuerza y la certeza de lo experimentado, o lo que es lo mismo, la seguridad de aquél que anuncia algo que ya ha sucedido. Recordemos que la acción del relato se sitúa a mediados de siglo - alrededor de 1858- mientras que el tiempo de la escritura está sobre 1872. Esos catorce años han sido suficientes para que el cambio del sentimiento estético que se anunciaba se estableciera por completo en Francia y Europa.

de poder contar con la sujección de tracciones del hierro y la sujección de empujes del hormigón.

Confía pues Calude Lantier, en una arquitectura que se muestre acorde con los tiempos, muy especialmente en lo que a materiales se refiere y que termine por suplir a la piedra, del mismo modo que lo moderno termine por desbancar a lo antiguo. Especialmente significativo resulta este desplazamiento de la piedra si se trata de una edificación religiosa, que tradicionalmente encontraba parte de su grandeza y trascendencia en el empleo de tan noble material.

Según su discurso, el cambio de materiales debe entrañar necesariamente un cambio de las ideas y creencias: una "iglesia moderna" pierde su esencia, se desvirtúa estéticamente, como se desvirtúan las antiguas creencias en un siglo positivista. Es un ejemplo muy claro de cómo un discurso estético de tipo teórico deriva muy sutilmente hacia planteamientos ideológicos.

- Intuye el cambio de la idea arquitectónica de belleza que se está produciendo: el "abandono" de los cánones eclécticos para encaminarse hacia una estética industrial y unos móviles prácticos: la belleza en la obra de arte dejará paso a la belleza en la adecuación a la función.
- Prevee un siglo industrial, moderno, científico que dejará en manos de los ingenieros la edificación, puesto que *Les maçons du bon Dieu sont morts(...)*.

Claude Lantier, intuyó muy bien la primera revolución arquitectónica de la segunda mitad del XIX, caracterizada por el empleo del hierro, como material esencial, y el abandono consiguiente del eclecticismo napoleónico. Sin embargo, su obsesión por la modernidad no le permitió prever una tendencia esencial en la arquitectura religiosa, el goticismo, ligada enormemente al empleo de nuevos materiales; el hierro y el vidrio permitieron el destierro del principio del "muro sustentador" y su sustitución por la transparencia y la luz del vano, como se puede observar en las obras de Viollet-le-Duc, muy criticado por los modernistas, dada la fidelidad de sus restauraciones góticas, y su discípulo Baltard. Fue él precisamente el encargado de la restauración de la iglesia de Saint-Eustache cuando ésta se incendió en 1840, manteniendo el estilo gótico que domina en su estructura, muy similar por cierto, a la de Notre-Dame.

Esa feliz asociación del hierro con el vidrio que sirvió para revivir el gótico, está también presente en la moderna construcción de Les Halles (1853-1912) curiosamente salidas de la misma mano que reconstruyó Saint-Eustache, Victor Baltard, pionero del vidrio en Europa y cuyo saber hacer arquitectónico tanto gustaba a Zola:

Comme architecture, j'aime mieux les Halles, avec leur légère dentelle de fer... ⁴⁴¹ ⁴⁴².

⁴⁴¹ Zola, artículo publicado en La Cloche del 24 de junio de 1872, cfr., Estudio de Le Ventre de Paris, p. 1615.

⁴⁴² La historia a venido a contradecir la idea de Claude Lantier-Zola, acerca del triunfo de lo moderno sobre lo antiguo: actualmente el mercado de les Halles ya

De modo que la evolución de las ideas estéticas no fue tan simple como Claude-Zola pensaba: el arte la moderno no acabó con la estética antigua. Del mismo modo que del centro del positivismo -la inmanencia científica- nació paradójicamente el resurgimiento del espiritualismo, del centro del arte moderno con sus nuevos materiales, surgió la renovación de los estilos más antiguos. Estos son planteamientos que pocos teóricos contemporáneos llegaron a percibir claramente, cuanto menos Zola, al que siempre le sobró entusiasmo pero le faltó rigor en sus críticas. Sin embargo, como suele ser habitual en él, lo que su pensamiento no llegó a elaborar, sí lo intuyó su actividad creadora: tras los panegíricos de la arquitectura moderna -Les Halles, los grandes almacenes, etc...- encontramos la revelación inesperada de un sentimiento de delicado lirismo al construir estética y simbólicamente toda una novela en torno a una catedral gótica.

1.2 La descripción al servicio del discurso simbólico

La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. On n'y habite que pour

no existe. De las primitivas 10 naves de estructura metálica que configuraban Les Halles, sólo quedan dos: una reconstruida en Nogent-sur-Marne y otra en la ciudad japonesa de Yokohama, mientras que Saint-Eustache sigue en pie, convenientemente restaurado.

elle et par elle; (...). Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien.
(Le Rêve, p. 826).

No es la primera vez que reproducimos este fragmento; lo vimos por encima al estudiar la animación de la catedral en el capítulo dedicado a Le Rêve. Volvemos ahora sobre él, pero desde otra perspectiva.

Se trata de la primera alusión detallada a la catedral de Beaumont que encontramos en la novela. Como en el caso de Saint-Eustache en Le Ventre de Paris, no encontramos ni un solo elemento propio de una descripción "naturalista": no sabemos algo tan "plástico" como el momento del día elegido para su descripción, no sabemos su estilo arquitectónico, no sabemos sus materiales; como en el caso anterior sólo se nos destaca su disposición urbanística⁴⁴³: si la peculiar situación de Saint-Eustache encajada en les Halles era el detonante de la reflexión teórica sobre la modernidad del arte, aquí es la situación de la catedral, en pleno centro del pueblo, la que ejerce de motor para el desarrollo posterior. Pero en este caso, no hay digresión sobre

⁴⁴³ A estas alturas no nos debe sorprender que la configuración urbanística sea tan importante en Zola. En tanto que hijo de su tiempo, Zola se hizo eco en más de una ocasión de la remodelación urbana del París del barón Haussman (Au Bonheur des Dames, La Curée), y desarrolló en tanto que creador, una topofilia propia del que busca el efecto realista, llevada al extremo de cartografiar literalmente sus novelas. En definitiva se trata de una prueba más del valor simbólico de la coordenada espacial, muy lejos ya de un mero elemento situacional.

evolución estética, sino un complejo entramado metafórico que vamos a pormenorizar aquí.

Como hemos dicho, el motor que enciende la estructuración metafórica es de naturaleza mimética: la posición nuclear de la catedral en el pueblo, base objetiva para establecer un catalizador de naturaleza afectiva, entre esa catedral y el pueblo, atraído centrípetamente hacia ella.

Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. (p. 826)

Se trata de una recuperación de la idea de "alma mater", de madre nutricia, que las grandes edificaciones -castillos y catedrales- tenían en la Edad Media. A partir de ella se desarrolla una estructuración analógica, sustentada en la animación de la catedral y desdoblada en dos aspectos:

1° catedral/madre

catedral/reina en función del catalizador

catedral/gallina protección

Es la última metáfora "catedral/gallina" la que provoca el recurso a la *métaphore filée*⁴⁴, tan destacada en Zola, y que ya hemos tenido ocasión de comentar. La metáfora

⁴⁴ dejamos constancia de esta terminología empleada recurrentemente por los críticos zolianos, aunque nosotros preferimos la idea de **estructuración metafórica**, porque no siempre las metáforas siguen un orden de dependencia, a veces, éstas se organizan sin solución de continuidad.

catedral/gallina, que oportunamente se mueve en el nivel implícito para mitigar su posible osadía retórica, desencadena otra metáfora dependiente de aquélla:

casas/polluelos

Pero como es costumbre en Zola, la descripción del objeto una vez metaforizado, termina por remitirnos a niveles más complejos, donde el símbolo se une a la ideología. Así, si en el caso de Le Ventre de Paris, la conformación urbana daba paso a la teorización estética y ésta a la reflexión ideológica, aquí el urbanismo evoluciona hacia la metaforización y ésta hacia el mundo de las ideas: la catedral/madre/reina/gallina funciona como una metonimia de la religión, especialmente tal y como se vivía en la época medieval, y las casas/polluelos, funcionan igualmente como metonimia de los hombres. De modo que lo que podría ser una simple descripción física de viviendas y edificios públicos, se transforma en una visión muy justa y muy gráfica de cómo se vivía la religión en la antigüedad, poniendonos en antecedentes de lo que será la vivencia de la religión de Angélique.

2° catedral/corazón en función del catalizador vida

orgánica

Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien.

Recurriendo de nuevo a "la métaphore filée", si la catedral es el corazón, las calles son las venas que lo unen con las casas/órganos.

Algo que nos lleva a una gran metáfora implícita que haría del pueblo de Beaumont un cuerpo, anatómicamente hablando, cuyo corazón/catedral llevaría la sangre/religión a los distintos órganos/casas. Es una manera de hacer fisiológico lo espiritual, algo muy del gusto de quien se decía el adalid de la *méthode scientifique appliquée dans les lettres*. ⁴⁴⁵

Pero en Le Rêve hay otra descripción del exterior de la catedral, si cabe más interesante, pues entraña una mayor presencia del elemento estético.

En bas elle était agenouillée, écrasée par la prière, avec les chapelles romanes du pourtour, aux fenêtres à plein cintre, nues, ornées seulement de minces colonnettes, sous les archivolttes. Puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel, avec les fenêtres ogivales de la nef, ... , de hautes fenêtres légères, divisées par des meneaux qui portaient des arcs brisés et des roses. Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur, repris et ornementés deux siècles après, en plein flamboiement du gothique, chargés de clochetons, d'aiguilles et de pinacles. Des gargouilles au pied des arcs-boutants, déversaient les eaux des toitures. On avait ajouté une balustrade garnie de trèfles, ..., sur les chapelles absidales. Le comble, également, était orné de fleurons. Et tout l'édifice fleurissait, à mesure qu'il se

⁴⁴⁵ Zola, 1978, t. III: 360, n. 2.

rapprochait du ciel, dans un élan continu, délivré de l'antique terreur sacerdotale, allant se perdre au sein d'un Dieu de pardon et d'amour. (Le Rêve, p. 862)⁴⁴⁶.

Más que nunca, se pone aquí de manifiesto la repercusión que la estética produce en el sujeto, sumido aquí en una admirable recreación simbólica que no escatima ciertas alusiones a la historia de la religión católica.

Aunque no se sepa que el modelo para la catedral de Beaumont fue Notre-Dame, construida entre el siglo XII y el siglo XV⁴⁴⁷, es muy fácil observar cómo la particular combinación de estilos ha dado pie a una recreación simbólica no carente de repercusiones narratológicas.

La descripción mimético-analógica se articula en tres momentos que corresponden a una estructuración circular:

- el primer momento pre-textual que se corresponde con el contacto previo (visual o libresco) del autor con la realidad arquitectónica;
- el segundo, la subversión de esos elementos y su reconversión simbólica;
- el tercero, la recuperación de la realidad arquitectónica, convenientemente trascendida.

⁴⁴⁶ Volvemos a excusar la reproducción íntegra del texto, ya que su fragmentación le privaría de gran parte de su significación global.

⁴⁴⁷ Cfr., el artículo "Notre Dame" del Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle de Pierre Larousse y la obra de Viollet-le-Duc y Guilhërmy ya mencionada.

Esta estructura tripartita se repite en cada uno de los tres bloques estéticos correspondientes con los tres órdenes arquitectónicos: románico-gótico-gótico flamígero. Analicemos ya el texto:

1. Percepción del objeto plástico en su realidad:

Románico

2. Subversión de la realidad plástica:

En bas elle était agenouillée, écrasée par la prière... Volvemos a encontrar la feminización del espacio religioso, pero no transformado en cualquier mujer, sino en una penitente, recuperando una vez más procedimientos metonímicos entre el espacio y el actante. Zola entra aquí también en el imaginario tradicional de la vivencia religiosa de la primera Edad Media y su expresión a través del estilo románico, heredero en Francia del estilo carolingio y otoniano. Se trata de una religión austera, más centrada en el pecado, la cólera de Dios y la penitencia que en la bondad divina. Una religión referida textualmente con las palabras ... *l'antique terreur sacerdotale...*

3. Recuperación de la realidad, trascendida:

... les chapelles romanes du pourtour, aux fenêtres à plein cintre, nues, ornées seulement de minces colonnettes, sous les archivoltes. Encontramos la primera alusión explícitamente arquitectónica "romanes"

refrendadas por los principales elementos que conforman este estilo, especialmente la austeridad decorativa, acorde con el espíritu de la religión.

1. Percepción del objeto plástico: Gótico clásico

2. Subversión de la realidad plástica:

Puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel... La pecadora, como la religión del XIII, siente la benevolencia divina, y liberada de la tosquedad anterior se prepara para elevarse hacia Dios. Es interesante el término "soulevée" que inaugura el campo semántico de verticalidad ascendente, uno de los más significantes de todo el libro, como vimos en su momento.

3. Recuperación de la realidad, trascendida:

les fenêtres ogivales de la nef, ... , de hautes fenêtres légères, divisées par des meneaux qui portaient des arcs brisés et des roses. Dos rasgos destacan de esta lírica aproximación al primer gótico:

. "hautes fenêtres légères", que insiste en la luminosidad propia de lo que se eleva hacia lo espiritual.

. "des roses", tímida presencia de una decoración naciente que alegra y embellece el sentimiento religioso.

1. Percepción del objeto plástico: Gótico radiante y flamígero.

2. Subversión de la realidad plástica:

*Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, ...
allant se perdre au sein d'un Dieu de pardon et d'amour.*

Los pecados de esta penitente le han sido perdonados, y despojada ya de su condición terrena, está preparada para unirse con un Dios amable y bueno, según la plena significación del vocablo "ravie", por otro lado, uno de los más repetidos de la novela.

3. Recuperación de la realidad, trascendida:

*... les contreforts et les arcs-boutants du chœur,
repris et ornementés deux siècles après, en plein
flamboiemment du gothique, chargés de clochetons,
d'aiguilles et de pinacles. Des gargouilles au pied des
arcs-boutants, déversaient les eaux des toitures. On
avait ajouté une balustrade garnie de trèfles, ..., sur
les chapelles absidales. Le comble, également, était orné
de fleurons. Et tout l'édifice fleurissait, à mesure
qu'il se reprochait du ciel, dans un élanement
continu, ...* Tras la sutil localización temporal del
último gótico, la descripción arquitectónica se focaliza
hacia lo ornamental en una exhuberancia decorativa donde
predomina el referente floral, tan frecuente en las
metáforas femeninas de Zola. Es la estética de una
religión vivida gozosamente.

Pocas veces encontraremos tan explicitada la combinación entre la descripción neutra y su transformación simbólica siguiendo el orden de la estructuración metafórica, esta vez articulada en una línea ascendente simbólica y plástica.

Pero el fragmento adquiere mayor trascendencia y complejidad si reconocemos en él una puesta en abismo metafórica de lo que será la trayectoria de la actante principal Angélique, sobre la base de una nueva relación metonímica entre el actante y su medio:

- el románico tan cargado de la idea de pecado y mancha, tan terreno, prefiguraría los primeros años de Angélique, antes de ser recogida por los bordadores, su etapa más Rougon;
- el primer gótico, representaría la labor de espiritualización progresiva que se opera en Angélique en casa de los Hubert, entre la Leyenda Dorada y la catedral;
- el gótico radiante es casi una presentación literal del final de Angélique, toda ella pura espiritualidad en su ascenso hacia el paraíso de las leyendas.

Et c'était un envollement triomphal, Angélique heureuse, pure, elancée, emportée dans la réalisation de son rêve, ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques, (...). (Le Rêve, p.p., 993-94).

Pero sería interesante aclarar un aspecto que puede llevar a engaño. El hecho de que la estética catedralicia despierte sensaciones de refugio y protección no depende de la naturaleza del objeto descrito y recreado, sino del sujeto que lo describe y lo recrea, lo que nos lleva, de nuevo, a deshechar la pretendida objetividad de las descripciones zolianas: un mismo objeto, contemplado por ojos diferentes puede desarrollarse de modo muy distinto, incluso diametralmente opuesto. Es lo que vamos a probar a continuación.

Partamos de un mismo modelo estético: la catedral de Notre-Dame, que aparece implícitamente en Le Rêve y explícitamente en L'Oeuvre y que contempladas por Angélique y por Claude respectivamente, nos ofrecen dos recreaciones simbólicas muy distintas, tanto como los devenires existenciales de quienes las contemplan.

La primera, la acabamos de ver, supone una grata interpretación de la estética gótica esencialmente, donde todo se eleva, se suaviza, se libera en su feliz ascenso celestial. Si a esto sumamos la cita anterior, donde predominaban las ideas de protección y refugio, podemos concluir en la vivencia benéfica para el sujeto de la estética religiosa.

La segunda se centra en el fragmento siguiente:

... il (Claude) dût lui nommer Notre-Dame qu'elle ne reconnaissait pas, vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareille à des pattes au repos, dominée par la double tête de ses tours au-dessus de sa longue échine de monstre (...). (L'Oeuvre, p. 101).

Desde luego nada más lejano a una vivencia benéfica de la estética religiosa, y sin embargo el referente es el mismo: el gótico de Notre-Dame; incluso algunos elementos se repiten como los arbotantes que si antes, profusamente decorados, sustentaban la elevación espiritual ahora, por el contrario se animalizan y se hacen "pattes au repos" de un dragón al acecho. Esta doble interpretación de un mismo hecho estético tiene que ver con la comunión que ya hemos mencionado alguna vez, entre los actantes y el espacio y los objetos que los rodean, llegando a prefigurar su desenlace. De este modo la catedral para Claude supone la amenaza de un destino que lo aguarda, que lo acecha, y que irremediablemente lo devorará en forma de pasión artística.

Es fácil reconocer aquí la versión más simbólica del determinismo naturalista.

3.1.3. La descripción al servicio del discurso plástico

L'église était bâtie sur un tertre peu élevé, qui descendait en pente douce jusqu'au village; elle

s'allongeait, pareille à une bergerie abandonnée, percée de larges fenêtres, égayée par des tuiles rouges. Le prêtre se retourna, jetant un coup d'oeil sur le presbytère, une mesure crisâtre, collée au flanc même de la nef; (...). La façade de l'église, toute nue, rongée par les soleils et les pluies, était surmontée par une étroite cage en maçonnerie, au milieu de laquelle une petite cloche mettait son profil noir; (...). (...).

Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir; (...) des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient..., des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. (La Faute de l'abbé Mouret, p.p., 1229-30).

De entre las novelas consideradas más "impresionistas" dentro de la serie⁴⁴⁸, es sin duda en La Faute de l'abbé Mouret donde tal procedimiento descriptivo se generaliza, dando a todo el texto un tono plástico global, a caballo entre el impresionismo y el simbolismo, que ya veremos.

Dans tous mes livres, comme vous voyez, j'ai été en contact et échange avec les peintres mais en aucun aussi intimement que dans La Faute de l'abbé Mouret.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ La Curée, Le Ventre de Paris, Une Page d'amour, Nana, especialmente.

⁴⁴⁹ Zola, cfr., Newton, J., 1967: 49.

A pesar de las evidentes diferencias que hemos visto respecto a descripciones anteriores, hay algo común a todas ellas: la integración del edificio religioso dentro de un paisaje. Ese paisaje, que haría las veces de composición en un cuadro, es algo más que un aspecto situacional, un entorno físico donde ubicar el objeto. Lo primero que podemos destacar es el carácter de tal integración:

- puede tratarse de una integración forzada cuya estridencia es la base de su significación, como el caso visto de Saint-Eustache junto a les Halles;
- puede tratarse de una integración armónica, donde todo parece estar en su sitio, aunque de modo diferente:
 - . en una integración jerárquica, donde alguno de los elementos ejerce cierta autoridad paisajística y simbólica sobre el resto, por ejemplo la catedral de Beaumont sobre el resto del pueblo;
 - . en una integración uniforme, donde se emplea el mismo tono narrativo y los mismos efectos plásticos para todos los elementos del "cuadro".

La cita que reproducimos más arriba pertenecería a este último grupo. En ella se describe en primer término una iglesia y luego un paisaje que evoca un medio rural. Para que el tono campestre se mantenga a pesar de la autoridad que se le presupone a la iglesia, ésta aparece conveniente próxima a *une bergerie abandonnée*.

Hemos empleado el término "exteriores impresionistas" para hacer alusión a unas descripciones que obedecen fundamentalmente a un motor estético que la luz y el color ponen en funcionamiento. La presencia del nivel analógico es prácticamente nula como nula es cualquier digresión conceptual. Es lo más próximo a la "verdad óptica" que perseguían los impresionistas.

Un repaso detallado de los instrumentos descriptivos, nos evidenciaría aún más este parentesco entre la descripción y la pintura:

- La luz: además de la precisión *rongée par les soleils et les pluies*, existe un precedente que no hemos referido textualmente, pues hubiera alargado considerablemente la cita. El fragmento reproducido más arriba, se incluye en los capítulos que tienen lugar a primera hora de la mañana. Tras haber consagrado todo el segundo capítulo a la evolución del sol en el interior de la iglesia, la omnipresencia lumínica en páginas siguientes es casi innecesaria, fuertemente anclada en la mente del lector.

- Los colores: son junto a la luz, la base misma de la descripción plástica, de un modo tan importante como lo era su ausencia en los otros exteriores que ya vimos. La descripción se estructura cromáticamente en función de tres colores básicos, puros, los más usados,

junto con el azul, en la novela:

el amarillo: "*collines jaunes*";

el rojo: "*tuiles rouges*", "*champs rouges*";

el negro: "*profil noir*", "*des bois de pins
tachaient de noir*". Este último es
el único que aparece matizado por
efecto de la ley de valores - el
respectivo condicionamiento
cromático de los colores
vecinos⁴⁵⁰- y aparece en forma de
"*masure grisâtre*", "*têtes grises*"
(posiblemente efecto de la
proximidad entre el verde seco de
los olivos y el rojo de los
campos⁴⁵¹), "*souches brunes*"
(efecto de la vecindad del rojo de
la tierra oscurecido con el negro
de las cepas).

Todo esto sin olvidar el implícito e
hipotético blanco de la iglesia, que no
se nos expresa pero que se deduce de su

⁴⁵⁰ Además de los efectos cromáticos de la luz, el color de cada objeto influye y es influido por el color del objeto más próximo, modificándose mutuamente, perdiendo así su "autonomía cromática original".

⁴⁵¹ El gris producto del rojo y el verde, en cualquiera de sus intensidades, fue altamente empleado por Delacroix.

carácter rural, mediterráneo y
pobre⁴⁵².

-Las formas: como ocurría en la pintura de los impresionistas, la obsesión por la luz y el color terminaba por anular las formas, el dibujo, los contornos: ... *c'est la lumière qui dessine autant qu'elle colore, c'est la lumière qui met chaque chose à sa place, qui est la vie même de la scène peinte (...)*.⁴⁵³. Así, en la cita precedente no hay apenas líneas sino aplicaciones informes, "manchas" de color: "*masure grisâtre*", "*des bois de pins tachaient de noir*"; "*mares saignantes*". Incluso las pocas veces que aparecen contornos lineales, no son detalles del objeto descrito sino el efecto visual que esos objetos producen: así, el tejado de la iglesia no se describe, se menciona por el contraste que el rojo de las tejas provoca junto al blanco sucio de la iglesia y el grisáceo del presbiterio; y ese contraste plástico corresponde al término "*égayée*" ("*égayée par des tuiles rouges*"); del mismo

⁴⁵² Decimos "hipotético" porque técnicamente el blanco era considerado por los impresionistas como un "no-color" porque decían que no lo encontraban en la naturaleza.

⁴⁵³ Zola, 1959: 260

modo las cepas de viñedos no se detallan nada más que por el efecto que su linealidad oscura produce sobre el campo rojo, expresado por el verbo "rayant": "*des traînées de vignes, rayant la campagne*".

Junto a esta profusión de luz y color, apenas si hay sitio para la expresión del sentimiento que ese paisaje provoca en el sujeto que lo ve: en lo referente a la iglesia, que es lo que más nos interesa, sólo una frase nos remite a instancias subjetivales: *L'abbé Mouret, ..., avait des tendresses pour cette ruine (...)*. Frase enormemente explícita puesto que resume el efecto que la descripción anterior ha querido dar: la humilde decadencia del edificio.

Ni una vez más se hará la descripción exterior de la iglesia; La Faute de l'abbé Mouret consagrará el paisaje impresionista al Paradou, centrándose muy insistentemente en el interior de la iglesia, donde los procedimientos ópticos de luz y color irán cobrando un matiz expresionista y simbólico que será objeto de un estudio detallado un poco más adelante.

Pero no podemos evitar la alusión a unas líneas que pueden pasar desapercibidas para una lectura distraída pero que, desde una perspectiva estética, justificarían por ellas mismas, la aproximación de los exteriores zolianos a los

cuadros impresionistas. Se trata de una cita de la catedral de Le Rêve que aunque aparece casi siempre simbolizada, en algunas breves ocasiones como ésta, soporta una aproximación plenamente plástica:

Le soleil enfin la faisait vivre, du jeu mouvant de la lumière, depuis le matin, qui la rajeunissait d'une gaieté blonde, jusqu'au soir, qui, sous les ombres lentement allongées, la noyait d'inconnu. (Le Rêve, p. 863).

Asistimos sorprendidos a un adelanto en cinco años de las series de la catedral de Rouen que Monet pintó en 1893. Es un ejemplo básico de cómo el objeto se desmaterializa, para convertirse en una mancha que sigue los dictados de la luz cambiante. La diferencia con las descripciones arquitectónico-simbólicas del apartado precedente es muy clara:

- primero, el nivel simbólico es muy secundario si lo comparamos con las cuidadosas elaboraciones descriptivas que ya vimos, en las que la estética del edificio era un mero soporte a su recreación analógica. La tímida recreación de la catedral en función de su animación, depende totalmente del efecto cambiante de la luz, cambio que da sensación de movimiento, movimiento que da sensación de vida. Pero esa vida analógica, de la que parece disfrutar, es fruto exclusivo de la luz y de sus juegos de sombras y contrastes.

- segundo, se trata de una descripción realizada única y exclusivamente en función de la luz, o más bien de las luces de los diferentes momentos del día y sus respectivos efectos sobre el objeto. Más que nunca los contornos se han difuminado, los detalles, tan explícitos en las anteriores descripciones, se han perdido totalmente, hasta el punto de que la catedral deja de tener poder significativo en sí misma y se transforma en un pretexto para el estudio lumínico.

- tercero, prescindiendo del nivel simbólico de los fragmentos de Le Rêve que ya vimos, las alusiones puramente miméticas a elementos arquitectónicos y ornamentales, estaban realizadas con gran detalle, llegando a cierta minuciosidad que recuerda técnicas academicistas de la pintura de taller. Sin embargo, descripciones como la presente, son un ejemplo textual de la técnica de pintura "alla prima" generalizada por los impresionistas. Se trata de una técnica paisajística fundamentalmente, que pretende captar la realidad visual de la escena en la inmediatez del momento, con los efectos instantáneos de luz y color. De ahí que la elaboración del cuadro, en lugar de durar días y días, como en el caso de la pintura académica, se resolviera en una breve sesión⁴⁵⁴. Lo que se perdía de

⁴⁵⁴ En el caso de las series de Monet, cada toma tenía una duración de treinta minutos, más allá de la cual, la luz y el color cambiaban notablemente, produciendo un efecto diferente.

perfeccionamiento y cuidado tratamiento de barnices y colores se ganaba en espontaneidad y frescura. Como la pintura, esta breve pero acertada descripción, es si cabe más gráfica y elocuente, que un larguísimo párrafo, que empleara muchas más líneas para mostrar el mismo efecto. A nuestro parecer, esta técnica pone de manifiesto una fuerte intuición plástica y estética, tan propia de la pintura impresionista como de la novelística zoliana.

Para terminar este capítulo, vamos a repasar la recreación plástica de uno de los fenómenos religiosos que más se prestan a ello, y que puede considerarse como una prolongación del exterior de la iglesia: la procesión.

Nos vamos a basar en Le Rêve, donde la procesión está descrita más ampliamente, aunque queremos dejar constancia de que aparecen aquí y allá, de modo puntual, en otras novelas de la serie. Precisamente, en esta novela, como en La Conquête de Plassans, la procesión es o al menos se parece mucho a la celebrada el día del Corpus. En Le Rêve, la procesión está, por armonía con la anecdótica de la novela, convenientemente adaptada, y se denomina ... *procession du Miracle* (...). (Le Rêve, p. 912), dedicada a una milagrosa curación de la peste por intercesión de Santa Inés. Sin embargo, toda la ornamentación - el engalanamiento de ventanas y balcones-, las costumbres de la religión popular como erigir el monumento y el tratamiento de la custodia bajo

palio, hacen pensar en el modelo de la Fête-Dieu; tanto más cuanto que en otras ocasiones, así aparece.

A la procession générale de la Fête-Dieu, (...) (un) magnifique reposoir dressé par les soins de Mme Condamin (...). (La Conquête de Plassans, p., 1049).

Parle-moi un peu des processions. C'est un temps de sainte coquetterie; ⁴⁵⁵

Esa coqueteria, es la base de la enorme riqueza plástica que las procesiones, sobre todo meridionales, ofrecen a Zola. En su representación textual, la procesión seguirá los fundamentos impresionistas de luz y color.

La elección del modelo de la festividad del Corpus, además de su importancia litúrgica, pudiera obedecer a unas constantes plásticas esenciales: es una fiesta que se celebra en verano, por la tarde. Esto que parece anecdótico, entraña unas consecuencias estéticas esenciales, sobre todo la luz, que en el atardecer estival es enormemente rica en tonos y matices. Así pues, se trata de una escena donde la luz tendrá un papel importante:

"Père, père! du soleil!... Ah! que je suis contente, la procession sera belle!". (Le Rêve, p. 912)

Para acrecentar los efectos lumínicos, Zola tiene una marcada preferencia por momentos crepusculares, especialmente en los interiores, como veremos, crepúsculos que maneja según

⁴⁵⁵ Zola, 1978, carta a Cézanne, 13.6.1860: 117.

las necesidades plásticas e incluso narrativas, saltándose a veces las evidentes reglas de la temporalidad.

En estos atardeceres entre rosas, malvas, azules y rojos, es además muy sencillo dar esa sensación de ambiente, de densidad atmosférica entre los objetos, propia de los impresionistas; tanto más cuanto que se cuenta con elementos religiosos, como el botafumeiro, que contribuyen a matizar el aire.

Un fin nuage rouge, coupé délicatement d'un treillis d'or, planait au ciel (Op., cit., p. 920); ... les encensoirs partaient à la volée,..., pendant qu'un petit nuage, une fumée d'encens, montait dans l'air. (Op., cit., p. 918).

Finalmente ese "sol oblicuo" del que nos habla Zola, emite una luz pródiga en reflejos, especialmente sobre los objetos dorados; junto a él, las llamas de los cirios, representadas al modo puntillista, terminan de modelar la luz general de la escena:

... ces broderies d'or et de soie, rayonnantes dans le beau soleil de fête. (Op., cit., p. 913); ... ils (les yeux de Monseigneur) étaient revenus au Saint-Sacrement ,..., luisants dans le reflet du grand soleil d'or. (Op., cit., 918).

... double rangée de petites flammes mouvantes, (...). (...) les ailes envolées des surplis, que les petites flammes des cierges criblaient de leurs étoiles d'or pâli, (Op., cit., p. 917).

Desde la perspectiva del color, la procesión se genera insistentemente como **polícroma**:

- gris: ... des pénitents de toutes les couleurs, les pénitents gris surtout (...). (Op., cit., p. 916);
- negro: ... des dames en noir (...). (Ibid.)
- dorado: ... le grand dais..., garni de crépines d'or (...). (íbid.)... bâtons dorés. (Op., cit., p. 916)

Pero sobre todo, rojo y azul:

- en el engalanamiento de las casas.
... l'orfèvre tendait sa boutique de draperies bleu ciel...; tandis que le cirier, à côté, utilisait ..., des rideaux de cotonnade rouge, saignant au plein jour. (Op., cit., p. 913); ... les draperies bleues de l'orfèvre, les rideaux rouges du cirier, barraient toujours leurs boutiques. (Op., cit., p. 920)⁴⁵⁶
- en los elementos procesionales.
... leur bannière, une soie cramoisie bordée d'un saint Joseph, (...). (Op., cit., p. 926).

.... un brancard de velours bleu (...). (Op., cit., 917)
... le grand dais de velours pourpre (...). (Op., cit., p. 918).

⁴⁵⁶ Para ver el alcance simbólico de esta pareja de contrarios cromáticos, léase el apartado dedicado al color de las vidrieras en el interior de la iglesia.

- en las vestimentas litúrgicas.

... *les chantres, en chapes de soie rouge, (...).*

(íbid.).

Se trata, como vemos, de una ceremonia eminentemente plástica, donde el empleo de la luz, recuerda la técnica impresionista, al tiempo que el color y el detallismo, sin ese impresionismo, harían pensar en los cuadros de arte sacro primitivo. Pero en ningún momento, se trasgrede la línea plástica hacia lo simbólico. Es la estética de la belleza, que esperará al interior de la iglesia, para levantar un mundo imaginario e irreal.

3.2 Interiores de Iglesia

El mundo del espacio interior de la iglesia aparece más frecuentemente que las descripciones exteriores, en lo que a la serie se refiere. A diferencia de éstas, cuyas descripciones, más versátiles, podían responder a distintas funcionalidades, los interiores siguen un patrón estético más o menos parecido en todos ellos y que obedece a dos grandes planteamientos estético-narrativos:

- el interior de una iglesia en la que se celebra alguna fiesta solemne: (el bautizo de un príncipe (Son Excellence Eugène Rougon), el mes de María (Une Page d'amour ⁴⁵⁷, o alguna fiesta patronal (Le Rêve).

⁴⁵⁷ No incluimos aquí La Faute de l'abbé Mouret, ya estudiada anteriormente desde esta perspectiva.

- el interior de una iglesia dentro de la intimidad cotidiana: las tardes de confesión regular, las obras de reforma (La Conquête de Plassans, Le Ventre de Paris) o las ensoñaciones personales del sacerdote (La Faute de l'abbé Mouret).

3.2.1 Recreación de fiestas solemnes:

Ya sea en este caso como en el de la intimidad eclesial, hay dos factores responsables de todo el proceso estético que va desde la apreciación impresionista de la luz y el color hasta su tratamiento más simbólico:

- el espacio cerrado;
- el momento crepuscular.

Ellos dos, presentes en todas las descripciones del interior de una iglesia, son los garantes de los efectos plásticos más del gusto zoliano, que el autor no se cansa de repetir. Una breve reflexión nos puede llevar a las consecuencias más elementales del empleo de tales elementos.

Las grandes celebraciones tienen siempre lugar al caer la tarde, aunque esto suponga la transgresión de la verosimilitud temporal: en Le Rêve, los atardeceres tienen lugar asombrosamente desde el mediodía, tanto o más asombroso cuanto que la acción transcurre en el mes de julio:

Trois heures sonnaient, l'ombre de la cathédrale s'allongeait déjà, un demi-jour fin entrant par la fenêtre (...). C'était l'heure crépusculaire qui commençait dès midi, (...). (Le Rêve, p. 894).

Hecha esta necesaria precisión, es lógico que el día de la procesión de Santa Inés, el sol se haya puesto a las seis de la tarde, momento en que la procesión entra de nuevo en la iglesia:

L'après-midi s'avavançait. (...). (...) avec le soleil oblique, il ne tombait plus du ciel pâli,..., qu'une ombre tiède et fine (...). (op., cit., p. 914).

El crepúsculo, como el amanecer, son los momentos más plásticos del día, o al menos los que mayor partido ofrecen para un temperamento plástico: el sol oblicuo que mencionaba Zola, puede ofrecer muchas posibilidades lumínicas, incluso más que el sol cenital de la mañana, que aplanaba sombras y volúmenes. A esto hay que añadir la enorme riqueza cromática con que el sol poniente tiñe los cielos vespertinos. Sin embargo, los crepúsculos zolianos nunca aparecen de un modo estático, nunca son recreados puntualmente, sino siempre en su evolución hacia la noche. Este momento, esta transición será explotada muy recurrentemente tanto por su indudable belleza como por sus posibilidades simbólicas.

Partout des hautes colonnes tombait une draperie de velours rouge, qui mangeait le peu de jour traînant sous la nef; et dans cette nuit rouge, brûlait seul, au milieu, un ardent foyer de cierges, (...). (Son Excellence Eugène Rougon, p. 101); Une grande buée saignante flottait. Les têtes ,..., gardaient des tons roses de porcelaine peinte. Les costumes (...), avaient des reflets d'un éclat sombre,

comme près de s'enflammer. Des rangs entiers tout d'un coup, prenaient feu. L'église profonde se chauffait d'un luxe inouï de fournaise. (op. cit, p.p., 101-102).

... les bas-côtés, les chapelles, s'emplissaient de nuit, sous la tombée du crépuscule.

(...) et là régnait encore une clarté mauve, l'adieu de jour dans les roses des façades latérales. (...). (...) tandis que les ténèbres croissantes réculaient, élargissaient les antiques murailles, (...). (Le Rêve, p. 921)

Examinemos estos fragmentos:

. Encontramos en uno y en otro la misma gama de tonos derivados de colores primarios: el rojo y el azul, que mezclados entre sí dan tonos malvas y rosas; también se emplea el negro, mezclado con los anteriores para oscurecerlos en diferentes grados. Y es esa diferencia tonal y gradual la que contribuye cromáticamente a la idea de evolución, de cambio, propia de la pintura del instante. Los tonos medios, los matices de luz se traducen literariamente por expresiones tan paradójicamente poéticas como *clarté mauve*, *nuit rouge*, *éclat sombre*.

. Para insistir en esa sensación de instantaneidad, de técnica "alla prima", en lugar de hacer una "serie" de interior de iglesia al estilo del Monet que ya mencionamos, Zola opta por una cuidada selección de sus verbos, para que semánticamente introduzcan la idea de movimiento: "le peu de

jour traînant sous la nef", "près de s'enflammer", "s'emplissaient de nuit", "les ténèbres croissantes réculaient, élargissaient". Son estos mismos verbos los que sirven para la aplicación informe del color en grandes manchas, rehuendo drásticamente los contornos y el dibujo.

. Un aspecto muy destacable por su inconfundible parentesco con cuadros impresionistas, es la descripción de la multitud, protagonista de incontables escenas exteriores y presente también aquí. La muchedumbre tiene un efecto principal en la escena interior, el de crear un ambiente particular, una atmosfera cargada, una *buée saignante*. En lo que a las gentes se refiere, ni un solo trazo, ni un detalle, solo distintos tonos y reflejos:

... chaque personnage est une simple tache à peine déterminée et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. ⁴⁵⁸.

La consecuencia inmediata de un crepúsculo en el interior de una iglesia llena de gente, es el recurso a la iluminación artificial, que en todas las descripciones se trata de velas (candelabros, cirios, lámparas, etc...). Encontramos pues la concurrencia de unos colores cambiantes y matizados, que se transforman bajo la evolución de la luz. Como lo que se ilumina son las partes más importantes de la

⁴⁵⁸ Zola, 1959: 95. Se trata de su crítica al "Jardín des Tuileries" de Manet.

iglesia, altar mayor y coro⁴⁵⁹, principalmente, las dependencias más cercanas reciben el reflejo de esa luz, pero las más alejadas se sumen en las tinieblas, como ocurre siempre con las capillas laterales:

... elles allaient jusque dans les coins sombres des bas-côtés, aux chapelles perdues dont les ors luisaient, (...). (Une Page d'amour, p. 916).

Elles marchaient le long des chapelles noires, enterrées comme des cryptes. (...). (Le Rêve, p. 921)

De modo que el tener focos de luz radiante junto a grandes manchas oscuras, nos permite hablar de **tenebrismo**, muy lejano esta vez del iluminismo impresionista. Los interiores impresionistas, que los hay, nunca están alumbrados por velas, sino por la incipiente iluminación por gas⁴⁶⁰. Los interiores de iglesia, donde la luz moderna llegó mucho más tarde, ofrecen a Zola una calidad lumínica mucho más rica plásticamente: la luz de la vela es más amarillenta, más móvil, produce muchas más sombras y da más sensación de volumen. Esta iluminación favorece en gran medida la ensoñación y el aspecto onírico del espacio, bases físicas para recreaciones simbólicas posteriores.

⁴⁵⁹ A diferencia de lo que ocurre en las iglesias españolas, en Francia el coro suele estar situado en el ábside, tras el altar y no a los pies.

⁴⁶⁰ La iluminación por gas, se extendió en Francia a partir de 1850, y fue durante mucho tiempo el símbolo de la modernidad, del progreso y la riqueza, mientras que las lámparas de aceite eran sinónimo de involución, cuando no de miseria y pobreza.

Mais elles revenaient toujours au resplendissement du chœur, peint de couleurs vives, éclatant de dorures; un lustre de cristal tout flambant tombait de la voûte; d'immenses candélabres alignaient des gradins de cierges, qui piquaient d'une pluie d'étoiles symétriques les fonds de ténèbres de l'église, détachant en lumière le maître-autel, (...). (Une page d'amour; p. 916).

Il (l'empereur) se détachait en noir sur le flamboiement d'or, que les évêques allumaient derrière lui. (Son Excellence Eugène Rougon, p. 102)

Au seuil de l'église, chaque nouvel arrivant se détachait une seconde,..., puis se noyait dans les ténèbres intérieures. (Le Rêve, p. 922); Le chœur flambait,..., avec sa grille dont les rosaces se découpaient en noir. (Op., cit., p. 922).

... les profondeurs de l'église apparurent, sombres, piquées des petites taches luisantes des cierges. (Op., cit., p. 915).

Anotemos junto a los términos que destacan ese tenebrismo -"ténèbres", "détacher", "découper", "lumière"- uno de los efectos más importantes de la luz de las velas : su reflejo sobre los dorados: "éclatant de dorures", "flamboiement d'or". Este último, junto con piquées d'étoiles, nos ofrecen también muestra de un efecto puntillista.

Uno de estos reflejos se centra en las custodias, cuya forma radiante, al reflejo de la luz sobre el oro, las convierte en verdaderos soles:

... un ostensor, pareil à un soleil, levé lentement et promené au-dessus des fronts abbattus par terre. (Une Page d'amour, p. 919);

Et, au milieu de l'église ardente, ... , Monseigneur... reprit des deux mains le grand soleil d'or, (...). (Le Rêve, p. 925).

Esta circunstancia, más notable en grandes iglesias y catedrales, además de acentuar el tenebrismo, introduce en el nivel simbólico, el campo semántico del fuego y su efecto, el calor, presente en términos como "flamber", "s'enflammer", "flamme", "fournaise", "brûler"etc... que podemos encontrar por doquier, aún a riesgo de caer en la saturación semántica:

... dans cette nuit rouge, brûlait seul, au milieu, un ardent foyer de cierges, des milliers de cierges en tas, plantés si près les uns des autres, qu'il y avait là comme un soleil unique, flambant dans une pluie d'étincelles. C'était, ..., l'autel qui s'embrasait. (Son Excellence Eugène Rougon, p. 101)

... le maître-autel seul, brasillait au fond de la nef, étoilé de cierges; (...). (...). ... elles s'arrêtèrent por regarder scintiller le maître-autel, dont les petites flammes se reflétaient dans le vieux chêne poli des stalles. (Le Rêve, p., 921); ... les cierges se succédaient, se

multipliaient (...). Et peu à peu, alors, l'église s'éclaira, se peupla de ces flammes, illuminée, criblé de centaines d'étoiles, (...). (...). Maintenant toute la cathédrale brasillait, ardente. (...). Le chœur flambait, avec son autel incendié (...). (op. cit., p.p., 922-23)

Muy redundante también, como veremos, en los momentos de íntima soledad eclesial, el campo semántico del calor, en los momentos más solemnes, no llega a la sensación de sensualidad voluptuosa de una iglesia semi vacía; funcionará aquí como un elemento más en la recreación del espacio de la rêverie. Este espacio sensorial y emocionalmente densísimo, se caracteriza por un abotargamiento de los sentidos donde el yo se pierde, se deja llevar por el hipnotismo mágico de luces y colores, por el calor y los cánticos que acunan y adormecen la conciencia, en un degustación casi física del espacio religioso.

Pauline avait pris Jeanne à côté d'elle pour lui faire partager la bouche de chaleur, sur laquelle elle cuisait doucement, avec une jouissance béate (...). (...). "Hein! tu as chaud? demanda Pauline. C'est joliment bon."

(...). ...les voix des chantres,..., l'empêchaient de réfléchir; elle ne trouvait rien, elle s'abandonnait au bercement du cantique, goûtant un bien-être dévot, (...). (Une Page d'amour, p.p. 916-917).

La iglesia se transforma en un espacio benéfico para el yo, en cuanto que recreado simbólicamente, lo aleja de la realidad y lo zambulle en una ensoñación ahistórica⁶¹:

L'église, autour d'elle, lui devenait amicale et douce. (...).

... une cause dernière de sérénité .. lui rendait l'église chère et l'endormait dans une félicité pleine de tolérance. (Op., cit., p.p., 918-917).

La estética de esta ensoñación correspondería a las pinturas simbolistas ya sean contemporáneas (Gustave Moreau) ya sean antiguas (pintura primitiva medieval) :

Mais, brusquement, un suisse écarta d'un geste Mme Correur. (...). La vision avait disparu. Alors, ses paupières battirent, ..., et elle resta ahurie, croyant avoir vu quelque vieux tableau, pareil à ceux du Louvre, cuit par l'âge, emporpré et doré, avec des personnages anciens comme on n'en rencontre pas sur les trottoirs. (Son Excellence Eugène Rougon, p. 102)

La absorción que esta particular estética ejerce del yo más profundo y sensorial, se debe en gran parte a la prolongación del efecto metonímico espacio-actancial, que Zola desarrolla dentro de unos parámetros simbolistas: los

⁶¹ En el caso concreto de Une Page d'amour, la ensoñación eclesial sirve para hacer desaparecer el complejo de culpabilidad que Hélène siente al amar al doctor Deberle. "une félicité pleine de tolérance" se refiere a esto precisamente, a una iglesia cómplice de amores prohibidos, que aparece en la Conquête de Plassans o en La Faute de l'abbé Mouret.

elementos estéticos se confunden con las emociones y los sentimientos que provocan, recogiendo gran parte de la tradición medieval del arte religioso:

(...) elles eurent un sentiment de délivrance, en levant les yeux vers les hautes fenêtres gothiques de la nef, qui s'élançaient au-dessus de la lourde assise romane. Mais elles continuèrent par le bas-côté méridional, l'étouffement recommença. (~~Le Rêve~~, p. 921)

Siguiendo esta línea, no podemos obviar la gran baza de la estética religiosa medieval, protagonista absoluta de los interiores góticos preferentemente: las vidrieras, que reúnen las obsesiones del talante plástico de Zola: la luz, el color y su trascendencia simbólica.

Presentes tanto en las fiestas religiosas como en la liturgia diaria, su descripción está orientada a acrecentar la estética, plástica y simbólica del interior de la iglesia.

En ~~Le Rêve~~, la vidriera alcanza además rango actancial al ser el soporte de la leyenda de San Jorge⁴⁶² - prefiguración de Félicien d'Hauteceur-, así como la

⁴⁶² Un soporte un poco problemático porque el texto nos dice que se trata de una vidriera del siglo XII -... un vitrail du douzième siècle, où l'on voyait peinte la légende du saint. (~~Le Rêve~~, p. 864)- que contaba con fragmentos del texto de la ~~Leyenda Dorada~~, reproducidos literalmente por Zola, sin tener en cuenta que este texto data de 1264, casi un siglo y medio posterior a la vidriera.

ocupación de este último. Este planteamiento narrativo favorece por parte de Zola, una aproximación técnica al tiempo que otra simbólica.

Haciendo gala del conocido afán de documentación previa, Zola nos resume los puntos claves de la fabricación y técnica de este arte religioso. Todo el fragmento que lo recoge está encaminado a una revitalización del pasado, acorde como ya vimos, con la intención general de la novela: "*anciens procédés du XIII^e siècle*", "*un de ces verriers primitifs*" (Op., cit., p. 930). Esa vuelta al pasado acentuada en un intento de recuperar lo más remoto del mismo -el gótico frente al Renacimiento- aparece encriptada en tecnicismos, no conocidos por el público general, y que demuestran, el excelente aprovechamiento que de la información preparatoria llevaba a cabo nuestro autor.

- a) ... *l'art du verrier avait décliné dès qu'on s'était mis à peindre sur le verre, ..., en dessinant mieux; (íbid.)*
Es una alusión a la última etapa del arte de las vidrieras, siglo XV, en la que el descubrimiento del "amarillo de plata" permitió colorear los vidrios con diferentes calidades cromáticas, espesores y mezclas, al tiempo que favorecía la emergencia de un dibujo más detallado.
- b) ... *il découpait les verres au fer chaud, dédaigneux du diamant. (íbid.)* Se refiere a la técnica del vidrio soplado, que se cortaba hasta el siglo XV con hierros

incandescentes, momento en que se sustituyeron por el empleo del diamante.

Al margen del empleo de recursos estéticos para corroborar el tono general de la novela, el repaso que Zola nos facilita de esta técnica, no hace sino emparentarla con el moderno impresionismo, en lo que a color y luz se refiere:

Color:

... les bleus, les jaunes, les verts, les rouges, pâles, jaspés, fumeux, sombres, nacrés, intenses. (íbid.).

Cromáticamente lo destable es el empleo de colores primarios, y sus diferentes intensidades y matices. Estas variedades se conseguían, no por el color en masa, como puede deducirse del texto, un poco ambigüo sobre el particular, sino por el diferente grosor de los vidrios empleados, y sobre todo por la fusión óptica de los mismos, colocados adecuadamente, en lo que sería una intuición primitiva de la ley del contraste y de la mutua compensación:

... les tons plus vifs disposés dans l'ordre le plus harmonieux, tout un bouquet délicat et éclatant de couleurs. (íbid.)

Sin duda alguna, la dominante cromática es la pareja formada por el azul y el rojo.

El azul, en su condición de color frío, cualquiera que sea su tono, tiene un "movimiento" que lo aleja del

espectador, al tiempo que concéntricamente, en lugar de incidir sobre el ojo, como el amarillo, lo absorbe. Este movimiento se intensifica al oscurecerse el color: cuanto más profundo es, más poderosa es su atracción sobre el que lo contempla. El azul es el color del cielo: cuando oímos la palabra "cielo" siempre lo imaginamos de este color, y por tanto de la condición espiritual: ... *les nymbes... sont dorés pour l'empereur et les prophètes* (es decir, para los hombres) *et bleu de ciel pour les personnages symboliques* (es decir, para los entes espirituales). ⁴⁶³.

El azul de las vidrieras obedece al deseo de inmaterialidad y pureza que la religión despierta en el hombre. Especialmente el azul profundo, muy empleado en este arte, provoca el efecto psicológico y casi físico de paz supraterrena, de solemnidad grave y espiritual, como el sonido de un órgano.

El rojo, provoca lo contrario: es el color material por excelencia, el color de la vitalidad física que lo hace eminentemente corpóreo, con mayor o menor gravedad según se oscurezca hacia el marrón o se aclare hacia el naranja. El tono más empleado por el arte primitivo es un rojo medio, persistente llamado "cinabrio", semejante al sonido de una tuba. Este color, convenientemente animado por la luz exterior, se traduce en el texto, en un verbo enormemente plástico y preciso, que encontramos en la cita que sigue: ...

⁴⁶³ Kondakoff, H., Histoire de l'art byzantin, Paris, 1886-91, vol II, cfr., Kandinsky, 1973: 82.

allumant les vitraux où rougeoyait une braise de pierreries.
(Le Rêve, p. 989)⁴⁶⁴.

Combinado con el azul, con el que no tiene ningún punto de contacto físico, se enfría y atenúa, alejándose del espectador.

Las vidrieras, así como el resto del arte sacro, se basan precisamente en esta paradójica combinación que es la misma que la naturaleza nos ofrece en el atardecer, y que provoca los mismos colores secundarios: sobre todo el violeta, que añade cierta sensación de languidez y tristeza:

... le vitrail, où les verres rouges et les verres bleus, dominant, faisaient un jour lilas, crépusculaire.
(Op., cit., p. 943).

Rojo y azul emparejados, intentan buscar la armonía entre lo material y lo espiritual, armonía que descansa en el principio del contraste, quizá uno de los más grandes del arte. Cuando Zola repara tan insistentemente en ellos, ya sea por la plástica de las vidrieras, ya sea por el cromatismo crepuscular, lo que está haciendo, conscientemente o no, es intentar alcanzar por vía estética, lo que persigue también ideológicamente: la integridad del yo, la fusión de contrarios, la reconciliación de lo material y lo espiritual, que hemos ido poniendo de manifiesto a lo largo de los capítulos precedentes.

⁴⁶⁴ "Braise de pierreries" es la pareja semántica más empleada por Zola a la hora de reflejar el efecto cromático y su interpretación simbólica, de las vidrieras, reuniendo luz y color, especialmente en tonos rojos. Lo volvemos a encontrar, unas líneas más abajo en una cita de Son Excellence Eugène Rougon.

Luz⁴⁶⁵:

Es sin duda alguna, la verdadera protagonista de los interiores de iglesia zolianos, ya sea activamente como es el caso de las vidrieras, ya sea pasivamente como en el caso de las sombras del tenebrismo. La importancia del factor lumínico y su redundante descripción en las iglesias, más que seguir la tendencia de la pintura impresionista, revive la plástica medieval, y reconstruye la peculiar cadena estética que uniría Edad Media, Romanticismo y Simbolismo, en principio, totalmente ajena al pretendido naturalismo de Zola.

La luz que ilumina las catedrales góticas, está directamente relacionada con su arquitectura, más exactamente con la bóveda de crucería y el auge del vano, algo que hizo posible la supresión del muro románico⁴⁶⁶. Al cubrirse los vanos con vidrio, la luz encontró un medio fabuloso de expresión plástica.

En realidad es la luz la que da vida a la vidriera. La especial calidad del vidrio empleado, tanto como su color, matizan muy particularmente la luz que los traspasa, dando la impresión de que esa luz emana directamente de las figuras, milagrosamente vivas, y no del exterior.

⁴⁶⁵ Sobre este particular recomendamos la lectura de la primera parte del artículo de Jesús Cantera Montenegro, "La vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen." in Revista de Filología Francesa.

⁴⁶⁶ Evolución muy similar a la constatada en el arte moderno, con motivo de la localización de Saint Eustache frente a Les Halles en Le Ventre de Paris.

Dès le crépuscule, la légende renaissait de l'ombre, lumineuse, comme une apparition; (Le Rêve, p. 864). ... elle reconnut le vitrail,..., avec son Saint Georges vague comme une vision, dans le jour mourant. (Op., cit., p.p., 921-22).

Estas breves líneas, reflejan lo que queremos decir: además de la redundancia cromática -rojo y azul en la vidriera y el el crepúsculo- términos como "apparition" o "vision", introducen el elemento sobrenatural que el efecto de la luz sobre el vidrio provoca a quien contempla estas escenas. De modo que la funcionalidad de la luz, además de ser plástica, es claramente simbólica, o mejor: la luz se basa en los efectos plásticos para su interpretación simbólica. Esto tiene mucho que ver con el valor de la luz en la Edad Media, donde teológica y literariamente, era el símbolo de Dios, de la Verdad y la Belleza, así como el rasgo principal de la Jerusalén Celestial, tal como se describe en el Apocalipsis de San Juan,

... il m'a montré la ville de Jérusalem qui descendait du ciel (...). Son éclat est pareil à une pierre très précieuse comme du jaspe cristallin, (...).

... la ville (est construite) en un or pur, pareil à du verre pur. (...) la gloire de Dieu l'a illuminée (...). (...) les nations marcheront à sa lumière (...). (...) car il n'y aura pas de nuit. ⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Apocalypse de Saint Jean, cap. XXI, 10-11, 18, 24.

Hemos elegido estos versículos por la concurrencia de términos pertenecientes al campo semántico de la plástica de la vidriera: "éclat", "cristallin", "verre pur", "illuminée", "lumière"; pero anotemos seguidamente la última frase: "il n'y aura pas de nuit". Efectivamente, los interiores góticos, en su afán simbólico de elevación espiritual, aprovechan hasta el último reflejo de luz del día para iluminar mágicamente su espacio, no así los románicos, de tan escasa claridad, en su apego a la tierra. La correspondencia de ambos estilos en función de la luz, ofrece un magnífico campo de trabajo al imaginario de Zola, tan desgarrado entre la espiritualidad y lo material. En muchas ocasiones, ya hemos visto algún ejemplo, conviven los estilos en un mismo edificio; en esos casos, las dependencias románicas - generalmente las capillas laterales- siempre están sumidas en las tinieblas,

... un confessionnal de la chapelle Saint Joseph se trouvait occupé par une pénitente (...). (...). Cette chapelle était une des plus enterrées, une des plus sombres de l'antique abside romane. (Le Rêve, p. 943)

L'éternelle nuit des bas-côtés, sous l'écrasement des chapelles romanes, (...). (Op., cit., p. 989),

son el lugar idóneo para las confesiones, para la penitencia, mientras que el altar, la nave central, etc.. reciben la luz que el gótico permite, o están iluminadas por velas. Con ocasión de la intimidad cotidiana del interior de la iglesia, volveremos sobre esto. Quede simplemente aquí puesto de manifiesto que llegamos por el camino de la

estética, a los mismos planteamientos señalados a nivel ideológico: la luz del gótico se ensueña como movimiento ascendente, como la espiritualización ideal, mientras que la oscuridad del románico, se ensueña como movimiento descendente, como la triste corporalidad del que permanece enterrado. Ya estudiamos la aplicación ideológica de este simbólico eje vertical, en La Conquête de Plassans, llegando a la conclusión de que se trataba de una manifestación sensorial del dualismo ontológico finisecular, protagonista de todo el conflicto existencial y ontológico zoliano que podemos rastrear en la serie.

Para terminar esta visión a la recreación estética y simbólica del interior de una iglesia, queremos mencionar, las manchas cromáticas que las vestiduras de fieles y oficiantes y los ornamentos eclesiásticos suponen en el "cuadro" interior.

Como cabía esperar, al margen de algunos tonos claros aplicados en grandes masas -... *pluviaux blancs* (...). (Le Rêve, p. 922), ...*flot blanc des surplis* (...). Op., cit., p. 989)- y de los reflejos dorados que ya vimos, las grandes pinceladas de color pertenecen al rojo y al azul, y sus tonos secundarios. La iglesia, es ante todo un espacio que "rougeoie" y que "bleuit".

*Les voûtes, d'un bleu tendre, étaient semées d'étoiles.
Les verrières, ..., attissant les petites flammes vives d'une*

braise de pierreries⁴⁶⁸. Partout, des hautes colonnes, tombait une draperie de velours rouge, (...). (Son Excellence Eugène Rougon, p. 101);

Pero para unir al verbo "bleuir" la mu. impresionista sensación de atmósfera, es indispensable la acción del botafumeiro, muy redundante en estas recreaciones:

Des encensoirs se balançaient devant l'autel, de légères fumées montaient. (Une Page d'amour, p. 919);

... des volées d'encensoir montaient, (...). Une nuée odorante bleuissait dans l'air, (...). (Le Rêve, p. 992).

Su empleo contribuye no sólo a matizar la atmósfera de un azul pálido, sino a contribuir, por el olor del incienso, a la recreación de algo, mágico, onírico, simbólico.

En definitiva, todo concurre a hacer del interior de la iglesia un espacio irreal, un espacio muy próximo a los creados por los pintores simbolistas, donde no se pintan los objetos, no se pinta su impresión óptica (impresionismo), sino la impresión imaginaria que ejercen sobre el alma del pintor (simbolismo). El color de la luz, sus contrastes, el olor a incienso y cera, el calor, los cánticos, la música del órgano, todo provoca un sentimiento de evasión del aquí y del ahora. Una visión, una alucinación, una fantasía de los sentidos, huérfanos de su pretendida objetividad y fidelidad.

Entre les deux larges rideaux, l'église se creusait, immense, dans une vision surhumaine de tabernacle. (Son Excellence Eugène Rougon, p. 101).

⁴⁶⁸ Muy redundante por su densidad plástica

Y lo más interesante, se trata de un espacio misterioso y cautivador, donde el yo se siente a gusto, feliz, sin pensar en la necesaria, y a veces traumática salida a la realidad exterior.

3.2.2 La intimidad cotidiana del interior de la iglesia

Dentro de este apartado, que se muestra deudor del anterior en algunos aspectos de su estética, estudiaremos diferentes manifestaciones de un mismo espacio interior, que sin embargo son recreadas de modos muy distintos:

- a) La iglesia en obras
- b) La iglesia como intimidad voluptuosa
- c) De la iglesia impresionista a la iglesia simbolista
- d) Manifestaciones del arte religioso

a) La iglesia en obras

Hemos destacado este curioso aspecto del interior de la iglesia, principalmente porque sin ser muy frecuente en la tópica literaria, aparece varias veces a lo largo de la serie.

Esta situación, en la que la iglesia se despoja de su contenido religioso e ideológico, nos permite aproximarnos a una estética del edificio sin más; de un edificio no espiritual, sino material que precisa de las mismas reformas arquitectónicas, de ornamentación o albañilería que cualquier otra construcción.

El hecho no podía pasar desapercibido para Zola, tan atento a las transformaciones de los espacios y de las personas; porque, si la iglesia llena de cascotes o botes de pintura pierde la magnificencia, la espiritualidad e incluso la magia que ya vimos en páginas anteriores, las personas que la dirijen, dejan de ser curas, para convertirse en arquitectos, maestros de obra, pintores de brocha gorda, etc... Por ejemplo, cuando Octave Mouret se dirige a Saint Roch para hablar con el arquitecto, con quien lo hace es con el padre Mauduit, que en cierto modo ha asumido las funciones de aquél:

L'abbé Mauduit, la voix haute, avait un air de machiniste en chef, indiquant la plantation de quelque grand décor. (Pot-Bouille, p. 175); ... il s'oublia, il garda sa voix haute, son allure d'entrepreneur; (Op., cit., p. 176).

O cuando Marthe va a consultar al arquitecto encargado de la reparación de la capilla en Saint Saturnin, se lo encuentra junto al padre Faujas, subidos ambos en un andamio, discutiendo la reforma:

Marthe, ayant traversé l'église, aperçut l'abbé Faujas et M. Lieutaud, causant sur un échafaudage, d'où ils se hâtèrent de descendre. (La Conquête de Plassans, p. 977); Ce prêtre, ..., couvert de plâtre lui causa une singulière sensation. (Op., cit., p. 978).

Esta transformación se hace más evidente cuanto más envergadura tiene la obra emprendida: obviamente, no es lo mismo abrir un vano en la cúpula del crucero para que la luz incida en un grupo escultórico, como el caso de la iglesia de Saint-Roch, en Pot-Bouille que pintar por encima el altar, el confesionario y tapar con papel las ventanas rotas, como hace el padre Mouret; sus reformas son más bien trabajos manuales de un niño o un enfermo llevando a cabo una terapia de rehabilitación emocional, pero en ningún caso de un profesional:

... l'ambition lui avait poussé d'embellir l'église, sans appeler ni maçon, ni menuisier, ni peintre. Il ferait tout lui-même. Ces travaux manuels,..., lui rendaient des forces. (...). C'étaient d'ailleurs des embellissements dont la naïveté maladroite eût fait sourire. (la Faute de l'abbé Mouret, p. 1435)

Se trata de una correspondencia lógica entre la importancia de la iglesia y de las reformas emprendidas.

De cualquier modo, como hemos mencionado, Zola se complace en tensar la desacralización del espacio, rozando a veces el sacrilegio.

Saint Roch y Saint Saturnin pierden por completo sus cualidades de espacio religioso, de peculiar iluminación, de silencio y recogimiento, en definitiva, dejan de ser iglesia:

Des maçons s'appelaient du haut des échelles, au milieu d'un bruit de truelles grattant les murs. Saint Saturnin

n'avait rien de religieux, si bien que Marthe ne s'était pas même signée. Elle s'assit devant la chapelle en réparation, entre l'abbé Faujas et M. Lieutaud, comme elle l'aurait fait dans le cabinet de travail de celui-ci, (...). (La Conquête de Plassans, p.p., 977-78).

... au milieu du silence frissonnant, au dessus des ombres noires agenouillées, balbutiant des prières, retentissaient des coups de pic, des voix des maçons, tout un tapage violent de chantier. (Pot- Bouille, p. 174).

En ambos casos, la desacralización se lleva a cabo a través de la violación del silencio y el recogimiento de la iglesia, junto con la luz, quizá los elementos más pertinentes en su estética.

Pero más osada es la cita que sigue, en la que amparándose en el refugio plástico que ofrece una estatua de la Virgen, Zola llega a un discurso paralelo donde la tensión de la que hablábamos se hace casi insoportable:

Et il (l'abbé Mauduit) se tourna pour crier à un ouvrier:

- Enlevez donc la Vierge, vous allez finir par lui casser la cuisse.

L'ouvrier appela un camarade. À deux, ils empoignèrent la Vierge par les reins, puis la portèrent à l'écart, comme une grande fille blanche tombée raide d'une attaque nerveuse.

Méfiez-vous! répétait le prêtre qui les suivait au milieu des gravats, sa robe est déjà fêlée. (Pot-Bouille, p. 175)

Si sacaramos este fragmento -donde sólo la mayúscula de la Virgen nos da pistas de su carácter sagrado- del contexto religioso, bien podríamos encontrarnos con una escena de ataque y violación de una joven, del estilo de las que encontramos en La Terre. Jugando evidentemente con este riesgo, Zola evita decir "la escultura o la imagen de la Virgen", e insiste en destacar aspectos de su cuerpo muy sexualizados: "la cuisse", "les reins", para terminar apuntando que su "ropa" ya está desgarrada.

Al margen de la desacralización que las reformas producen en el interior de la iglesia, algunas de ellas, nos permiten destacar elementos menos simbólicos y más plásticos, aunque como vamos observando, ambas perspectivas son muy difícilmente dissociables en lo que al espacio interior de la iglesia se refiere.

Las reformas grandiosas que el padre Mauduit de Pot-Bouille emprende en Saint Roch, están orientadas a provocar un efecto concreto en los fieles que las admiren, efecto basado no solo en la ornamentación sino muy especialmente en la luz.

Se trata de una reforma arquitectónica que realce una de las estaciones del Vía Crucis, la de la Crucifixión:

J'ai eu l'idée d'éclairer par un jour d'en haut, pris dans la coupole, le groupe central du Calvaire... Vous comprenez l'effet à obtenir? (Op., cit., p. 175).

Ese efecto es el de hacer trascender el sentimiento sublime de la escena, de manera que ésta parezca cobrar vida

En La Faute de l'abbé Mouret se hace alusión a los colores empleados para embellecer la iglesia, entre los que destaca de un modo un tanto particular por lo inusual el amarillo. Parece que lo habitual hubiera sido el blanco y no el amarillo limón, demasiado estridente para un lugar de recogimiento. Y sin embargo, aunque el texto, en este momento, no lleva más allá el empleo de este color, sí lo destaca demasiado especialmente, como para que lo pasemos por alto:

(l'abbé Mouret)... broya des couleurs pour donner une couche à la chaire et au confessionnal. (...). L'abbé ..., se plaisait à étaler sur les boiseries une belle couleur jaune avec un gros pinceau. (...). Lorsque le tout fut jaune, le confessionnal, la chaire, l'estrade, jusqu'à la caisse de l'horloge, il se risqua à faire des raccords de faux marbre por rafraîchir le maître-autel. (La Faute de l'abbé Mouret, p.p., 1435-36).

Siempre, desde nuestra primeras lecturas, nos llamó la atención la peculiaridad cromática de esta iglesia recién pintada. Desde luego, no se trata de un color casual, sino

elegido y lo que es más, fabricado, por le propio padre Mouret. Las modernas teorías sobre los efectos del color, que se iniciaron a finales del XIX, podrían hoy suministrarnos una posible interpretación, que ahora proponemos, dada la escasa ingenuidad zoliana en el empleo de los colores.

En La Faute de l'abbé Mouret, donde lo cromático tiene tanta repercusión desde el nivel más impresionista, óptico, al más simbolista, no es deshechable reparar en los efectos físicos y sus repercusiones fisiológicas que los colores provocan en el espectador.

El amarillo, parámetro de los colores claros y cálidos, excita enormemente la vista, llegando incluso a una cierta agresión, parecida al ácido en el gusto⁴⁶⁹, o al agudo en el oído. Un espacio cerrado de color amarillo claro, como la iglesia del padre Mouret, no sólo no tranquiliza, sino que inquieta. Esta inquietud, es exactamente el efecto psicológico contrario al provocado por el azul: si éste, como ya dijimos, atrae al espectador, lo sume en la tranquila profundidad de su quietud, el amarillo, se lanza brutalmente hacia ese espectador y se desparrama en un convulsivo movimiento excéntrico. Si la serenidad del azul aumentaba al oscurecerlo, la agresividad del amarillo lo hace al aclararlo, tanto más cuanto que es tal la claridad del amarillo, que practicamente no hay amarillo oscuro.

⁴⁶⁹ Recordemos la cita: ... *le confessionnal...*, *était peint en jaune citron.* (La Faute de l'abbé Mouret, p. 1220).

El tono elegido por el padre Mouret para apaciguar su convulsa mente y su cuerpo desobediente⁴⁷⁰, es el amarillo limón, muy claro, virando un poco hacia el verde. Este matiz, se aproxima más, si cabe, al talante del mismo Mouret; las palabras de Kandinsky como teórico del arte, cincuenta años más tarde, parecen basarse en esta circunstancia:

... el amarillo adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que (por circunstancias externas) viera frenado su empuje y su energía. (...). (...) comparado con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura, (...). ⁴⁷¹.

Efectivamente, es el color del padre Mouret, enfermo de amor a su salida del Paradou, desgarrado aún entre el amor y la religión, sometido a penosas luchas internas que no le dejan descansar serenamente. Por eso, en lugar de calmar su ansiedad, esa iglesia amarilla provocará en él verdaderos cataclismos psicológicos, bajo forma de visiones y alucinaciones. Es muy interesante esto último: si en este capítulo se ha explicitado el color de la pintura, sin evidenciar alcance simbólico alguno, pocas páginas más tarde asistiremos a un verdadero delirio cromático, en la

⁴⁷⁰ Il y avait, dans le pinceau, un va-et-vient très doux, dont le bercement l'endormait un peu, le laissait sans pensée pendant des heures, à suivre les traînées grasses de peinture. (Op., cit., p. 1436).

⁴⁷¹ Kandinsky, 1973: 80-81.

alucinación del amarillo, provocada por la luz del sol poniente, reflejada en el color de la iglesia. Pero eso será más tarde.

b) La iglesia como intimidad voluptuosa

Esta recreación del interior de la iglesia, recoge en gran medida la estética de los interiores que ya vimos; sin embargo su aplicación es si cabe, más simbólica y con mayor repercusión ideológica.

Al llamarla "intimidad voluptuosa" hemos querido recoger en dos palabras la esencia de esta particular visión del interior eclesial.

El espacio de la intimidad, esta basado en una sustancial modificación de la plástica crepuscular que ya analizamos. Si en aquel momento, hablábamos de un tenebrismo de contraste, ahora se trata de un tenebrismo absoluto. Partimos como siempre, del atardecer y los colores que le son propios, revitalizados cromática y simbólicamente por vidrieras, reflejos dorados, sombras crecientes, etc...

... le coucher du soleil allumait les vitraux des verrières, égayées de teintes très tendres, des verts et des jaunes surtout, si limpides, (...). (Le Ventre de Paris, p. 808)

Pero a diferencia de la iglesia de las grandes ceremonias, la iglesia cotidiana, termina por sumirse en la

oscuridad más absoluta, con la excepción de algunas velas diseminadas.

Le soleil se mourait dans les vitraux, l'église devenait noire, (...). (Op., cit., p. 810); Le vendredi, dans l'église noire, ..., les cierges, un à un s'éteignaient (...). Quand le dernier cierge expira, ..., le mur d'ombre, ..., fut implacable et fermé, (...). (La Conquête de Plassans, p. 1107).

Arriesgando un término muy propio de Zola, se trata de una iglesia que agoniza, una iglesia que no goza de la "remontada" vital que la iluminación fascinante lleva a cabo, transformándola en un espacio sobrehumano, celestial. Pero, al emplear el verbo "agonizar", nos limitamos a una interpretación de la evolución lumínica, que no se corresponde, sin embargo, con la carga simbólica que la acompaña. Porque, en lugar de la casi lógica idea de muerte que se puede desprender de tales condiciones de luz y color, lo que se genera es un espacio de recogimiento íntimo.

La iglesia está vacía, silenciosa, con un vago olor a cera e incienso, con unas condiciones sonoras que transforman los mínimos ruidos, favoreciendo un cierto "impresionismo sonoro", en el empleo de términos como *chuchotement, frôlement, murmure, frisson.*; es una iglesia sumida en la oscuridad, donde se pierden contornos y dibujos, donde las pocas personas que allí se encuentran, no son, plásticamente, más que manchas indiferenciadas: es la técnica de un impresionismo tenebrista:

Quelques jupes de femmes faisaient des taches sombres dans l'effacement jaunâtre des chaises; et des confessionnaux fermés, un chuchotement sortait. (Le Ventre de Paris, p. 808).

Le soleil se mourait dans les vitraux, l'église devenait noire, les pas des dernières dévotes avaient un frôlement doux sur les dalles. (Op., cit., p. 810).

L'église était très sombre. Marthe,....., faisait une masse noire contre la blancheur d'un pilier. (La Conquête de Plassans, p. 1063).

Pero ante todo, es un espacio femenino. Las citas que acabamos de ver, sin estar escogidas en función de esta circunstancia, sirven perfectamente para ilustrarla, y como ellas, cientos. En cada una de las recreaciones del interior de la iglesia más íntima, aparecen términos como: "femmes agenouillées", "jupes de femmes" (Le Ventre de Paris, p. 808, 809), "des femmes qui se trouvaient là", "la robe sombre de la pénitente" (La Conquête de Plassans, p. 1063, 1064). La iglesia es el espacio de la intimidad femenina, pero muy especialmente algunos subespacios como las capillas, lugares escogidos para la confesión:

... la chapelle de Sainte Agnès, où deux femmes agenouillées, la face dans les mains, attendaient, pendant que la robe bleue d'une troisième débordait du confessionnal. (Le Ventre de Paris, p. 808).

... Mme Paloque,..., fut toute surprise d'apercevoir Marthe agenouillée devant la chapelle Saint-Michel. (...). (...) Mme Paloque ne vit que la robe sombre de la pénitente qui débordait et s'étalait. (La Conquête de Plassans, p.p., 1063-64)

... un confessionnal de la chapelle Saint-Joseph se trouvait occupé encore par une pénitente dont on ne voyait déborder que la jupe noire. (Le Rêve, p. 943).

Desde el punto de vista estético, los tres ejemplos corroboran la técnica de la mancha, de la pincelada gruesa e informe del impresionismo, pero aplicada en este caso a los vestidos, oscuros siempre, de las penitentes. En estos casos, las mujeres no tienen más categoría que la del color y la mancha, convenientemente metonimizadas en sus vestidos respectivos.

Desde el punto de vista simbólico, las consecuencias de lo que venimos diciendo son más amplias:

- las capillas son un espacio más pequeño y alejado del trasiego de la nave central, más próximo pues a la idea de "nido" en el imaginario bachelardiano;
- por su situación marginal en la iglesia, son el centro mismo de la oscuridad;

- a ser el espacio de las confesiones, su silencio y quietud solo está quebrado por el suave murmullo de los rezos y penitencias que contribuyen al "adormecimiento";
- a estas condiciones físicas hay que añadir que se trata de un espacio femenino donde la mujer desnuda su alma, desvela sus secretos y pecados más íntimos a un hombre.

Poco a poco vamos asistiendo a la lenta sensualización de este espacio: en la penumbra y oscuridad, se oyen los roces de las faldas y vestidos,

Sa robe de soie eut un murmure dans l'étroit chemin ménagé entre les chaises. Quand elle s'agenouilla, elle emplit la haute voûte du frisson de ses jupes. (La Conquête de Plassans, p. 1063).

Entre los murmullos, a veces parece oírse un suspiro profundo, un gemido, ...*des sanglots étouffés dans le silence frissonnant (...).* (La Conquête de Plassans, p. 1064).

Todo está preparado para una de las más hermosas recreaciones del imaginario zoliano:

la capilla transformada en alcoba⁴⁷²

⁴⁷² "Capilla" y "alcoba" son dos referentes cuyos semas aparecen muy frecuentemente metaforizados en un intercambio analógico muy redundante en Zola. No siempre conlleva una carga de crítica ideológica a determinados comportamientos clericales; puede responder, tanto a una particular aproximación al hecho amoroso como algo sublime: ... *toute la vieille chambre souriante* (de

Entre les piliers, des femmes sont toujours là, pâmées sur des chaises retournées, abîmées dans cette volupté noire. (Le Ventre de Paris, p. 809). ... devant la chapelle de la Vierge, où la nuit s'était faite,..., une débâcle de chaises renversées, culbutées sous la chaleur dévote des femmes qui s'étaient agenouillées là. (Op., cit., p. 811).

pâmées, volupté, culbutées, chaleur, son terminos que van incluso más allá de la recreación de una alcoba, para prefigurar e incluso simbolizar de manera sinecdótica, un encuentro amoroso. Aquí la interpretación del color rojo entra en contacto con su simbología tradicional, la de la pasión amorosa; el negro de la noche creciente, recuerda también el negro tan significativo de la sotana del cura, único hombre en un universo de mujeres. Rojo y negro fundidos en un silencio recogido, que provoca ... *une sorte de rêverie vague et très douce (...)*. (La Conquête de Plassans, p. 989), que se va transformando en algo físico, en un estremecimiento sensual y gozoso, que nacido del aire, la luz y el color de las capillas, *Même il y avait une indécence dans cette ombre, un jour et un souffle d'alcôve, qui lui semblaient peu convenables*. (Le Ventre de Paris, p. 809), se apodera de las mujeres, de su mente y su cuerpo:

Clotilde) ... semblait transformée en chapelle; (Le Docteur Pascal, p. 1059); tanto a una irónica sublimación de una realidad banal: *Le salon de grand homme* (el modisto Worms) (...). (...) gardait cette tiédeur odorante, cet encens de la chair et du luxe qui changeait la pièce en une chapelle (...). La Curée, p.412).

Cette pensée du bien-être qu'elle éprouvait dans l'église la choqua comme une chose inconvenante. (...) remuée jusqu'aux entrailles par un frisson. (op., cit., p. 990).

El amor profano se mezcla con el amor divino, los catalizadores del amor en Zola -"trou", "abîme", "enfouissement"- se entrelazan con los semas religiosos, la contricción con el enamoramiento, la absolución con la entrega física y espiritual. La visión de una Jerusalén Celestial que evocaba la iglesia radiante proyectada hacia las alturas, se transforma ahora en un rincón oscuro y profundo, donde suspiran de amor las penitentes.

La cita que sigue, bien puede considerarse como el resumen de todo lo que hemos ido apuntando, de cómo una estética determinada puede evolucionar hacia una simbología tan precisa, reflejo de una ideología crítica a la relación entre el confesor y la penitente, a la devoción extrema como el cauce erróneo de un deseo insatisfecho⁴⁷³:

... la chapelle de la Vierge est toute moite de silence et d'obscurité. Les vitraux, très sombres, ne détachent que des robes de saints, à larges pans rouges et violets, brûlant comme des flammes d'amour mystique, dans le recueillement, l'adoration muette des ténèbres. C'est un coin de mystère, un

⁴⁷³ Algo bastante habitual, tanto en la tópica literaria del XIX, como en libros y artículos de contenido social, etc... Veamos, a título de ejemplo, estas palabras de Maupassant: ... la femme aime la robe du moine! Elle l'aime parce qu'il y a dans cet amour une vague odeur de sacrilège, de profanation, (...). Mais pour être aimé, le moine s'est fait aimable, mondain, séduisant (...). (Maupassant, G., "Galanterie sacrée", Le Gil Blas, 17 nov., 1881, cfr., Colin, 1988: 172.)

enforcement crépusculaire du paradis, (...). (...) le frisson religieux de la chapelle,..., cette pâmoison muette d'amour, ..., derrière les saints rouges et violets des vitraux. (Le Ventre de Paris, p. 809).

c) De la iglesia impresionista a la iglesia simbolista

La Faute de l'abbé Mouret es quizá uno de los textos zolianos donde más se manifiesta su voluntad estética, y lo que es más, una voluntad de estética religiosa, cuyo volumen, paradójicamente, ha favorecido interpretaciones un tanto sesgadas.

Los dos primeros capítulos de la novela, tan importantes siempre en Zola, dan en cierta medida el tono estético al texto; pero resulta fundamental no limitarse a la función meramente repertorial⁴⁷⁴ que hay en ellos, y destacar lo que puede ser síntoma de deriva simbolista. La acumulación de nombres de objetos litúrgicos, vestimentas sagradas, espacios de la iglesia etc... que Zola lleva a cabo con su habitual profusión, supone la materia básica sobre la que llevar a cabo un estudio mucho más interesante y plástico: el estudio de las diferentes condiciones de luz sobre un mismo espacio.

Volvemos pues a recabar la técnica impresionista donde no es tanto lo descrito como el análisis de las

⁴⁷⁴ Atención a los "repertorios" zolianos; muy frecuentemente tras la exigencia de documentación previa se esconde una carga estética que no se debe obviar, como corresponde, por ejemplo, al inventario de las plantas del Paradou, o a las cinco panorámicas de París en Une Page d'amour.

transformaciones que sobre ello produce la luz cambiante. La luz del sol, verdadera fuerza actancial del nivel mimético y analógico de la novela, es la que informa el resto del espacio, que sin ella quedaría como los fondos de los cuadros academicistas, con ese tono oscurecido de telón teatral. La luz entrando en la iglesia del padre Mouret hace que pase de ser un decorado a un fragmento de vida con la espontaneidad del momento.

Por otro lado, dada la asombrosa simetría del libro, que ya pudimos apreciar en el capítulo correspondiente, conviene precisar aquí, que este estudio lumínico adquiere su valor global, si lo enfrentamos a su opuesto, formando ambos las dos caras de una misma realidad:

- a) al principio del primer libro (capítulo II) se lleva a cabo el estudio digamos óptico, de la luz del amanecer. Como veremos es una descripción muy al modo impresionista, con escasas cesiones a lo analógico. Se trata de un estudio de luz y color, donde lo amarillo, lo dorado, adquiere una presencia creciente;
- b) al final del tercer libro (capítulo IX) asistimos a la versión simbolista de ese estudio de luz. Si el amanecer era recogido por la técnica impresionista, el atardecer, más proclive a derivas cromáticas que el alba, se genera como el momento ideal para una recreación simbolista de la luz. La mirada se hace alucinación, lo puramente óptico se transforma en imaginación, Monet deja paso a Moreau.

c.1 La iglesia impresionista:

Recordando de nuevo las serie de la catedral de Rouen de Monet, podríamos hablar aquí de las serie de la iglesia de Les Artaud, que bien podría titularse: "Amanecer. Cuatro momentos". Efectivamente, Zola cuida esmeradamente la elección de sus términos, especialmente verbales, para transferir al lector esa sensación de evolución, de movimiento, que dan los sucesivos cuadros de una misma serie. Vamos a destacar esos cuatro movimientos:

c.1.1 ... *la petite église restait blafarde des pâleurs de la matinée. Le soleil n'était encore qu'au ras des tuiles.* (Op., cit., p. 1220);

c.1.2 . El avance del sol: *Ce fut alors que des flammes jaunes entrèrent par les fenêtres* (Op., cit., 1222);

 . aplicación del color: *Il éclaira de larges nappes dorées la muraille gauche, le confessionnal, l'autel de la Vierge, la grande horloge.* (íbid.);

 . sensación de atmósfera: ... *le soleil peuplait les bancs des poussières qui dansaient dans ses rayons.* (íbid.);

. tenebrismo: Seul, ..., le grand Christ, resté
dans l'ombre (...). (ibid.);

c.1.3 . Movimiento, evolución: ... envahissement de la
nef par... ce flot
montant de soleil, (...).
(Op., cit., p. 1224);

. avance del sol: ... le soleil chaud qui
gagnait l'autel. (Op., cit.,
p. 1225);

c.1.4. Le soleil avait grandi, (...). (...) le soleil
enflammait l'autel, blanchissait les panneaux ...,
mangeait les clartés des deux cierges, dont les
courtes mèches ne faisaient plus que deux taches
sombres. L'astre triomphant mettait dans sa gloire
la croix, les chandeliers, la chasuble, le voile
du calice, tout cet or pâlisant sous ses rayons.
(Op., cit., p. 1226).

Como podemos observar, la sensación de movimiento
creciente esta marcada doblemente:

. desde el punto de vista cromático, seguiría la
intensificación que va desde el amarillo más pálido hasta
los ocres y anaranjados:

- "pâleurs blafardes"
- "flammes jaunes"
- "astre triomphant"

desde el punto de vista narrativo, destacamos la pertinencia en la elección de verbos de movimiento en un aspecto verbal durativo, para marcar mejor la paulatinidad, así como de sustantivos semanticamente próximos a esta idea de movimiento:

- "le soleil était au ras des tuiles";
- "le soleil peuplait les bancs";
- "flot montant de soleil";
- "le soleil avait grandi", "enflammait", "mangeait", "envahissement".

Además del conocido recurso a las "manchas" o al tenebrismo, merece la pena destacar lo que sería el equivalente a la técnica de las veladuras. Para crear un efecto de profundidad, se aplica una capa de pintura transparente para que sea atravesada por la luz, reflejándose en el color que hay debajo. La luminosidad que produce esta técnica es extraordinaria, tanto más cuanto que se aplica fundamentalmente en los colores claros, que son los que mejor reflejan la luz.

La luz del sol entrando en la iglesia hace las veces de esa capa de óleo transparente, dando a las áreas más claras un brillo especial, traducido por la idea de "llama" y provocando distintos grados de luminosidad, que contribuyen a la sensación tridimensional: la luz directa del sol, la luz tenue de las velas, la luz los reflejada sobre el oro.

c.2 La iglesia simbolista

Al final del último libro, como dijimos, encontraríamos el equivalente simbolista del impresionismo anterior: es el mismo espacio -el interior de la iglesia- pero recreado en función de ideas estéticas diferentes.

Teniendo en cuenta que el simbolismo zoliano, por su timidez, no pierde del todo el referente real, las imágenes más atrevidas, tienen siempre una base mimética que en cierto modo las justifica⁴⁷⁵. Lo que hemos llamado "la alucinación del padre Mouret" se basa en el poder subversor que ofrece la estética crepuscular, muy desarrollado por Zola, como ya vimos. El atardecer que combina naturalmente el azul natural del cielo con el rojo extraordinario, provoca de por sí unos efectos analógicos en lo que a luz y color se refiere; si además su proyección sobre los objetos los dota de formas y colores "imposibles", la calidad poética de este momento es mucho mayor. Es la diferencia entre el amanecer, que ofrece tonos similares, más tenues, pero que no transforma hasta tal punto los objetos, y el atardecer, más brutal quizá, por la noche que le amenaza. Posiblemente por ello, los amaneceres zolianos, son recreados preferentemente como exteriores, mientras que los atardeceres se proyectan casi siempre interiores poblados de objetos, telas, etc... ; en éstos, el

⁴⁷⁵ Es lo equivalente a la diferencia entre la comparación y la metáfora, o a los diferentes grados de metaforización según ésta se vaya alejando de lo real. Zola, en lo que a tropos se refiere, tiene una clara predilección por la comparación, que permite imágenes atrevidas, sin perder la conexión con la realidad.

valor analógico de los colores es menor y mucho menos arriesgado para un "naturalista", porque esas realidades, en definitiva, soportan mejor la combinación simbólica de los colores, sin transgredir las leyes naturales: los campos azules del Paradou, tienen un valor analógico mucho mayor que la iglesia del padre Mouret, con cortinajes de seda rosa en las ventanas. De ahí, que en los crepúsculos interiores, lo cromático sea más bien una necesidad plástica, que se transforma en poesía cuando se pone en relación con los demás elementos: el tono cromático general, la composición, los contrastes, las combinaciones, etc...

El fragmento, de enorme densidad plástica, se estructuraría del modo siguiente:

c.2.1. Atardecer impresionista

Nos encontramos con los habituales crepúsculos zolianos, sus efectos de luz y color:

Le soleil se couchait dans une grande lueur rouge, qui semblait pendre aux fenêtres des rideaux de satin rose. (...). (Op., cit., p. 1484).

Y sin embargo, la aparición del verbo "sembler" abre ya una ventana a una recreación analógica, menor, desde luego, pero presente. El peso de la voluntad de plástica óptica, si se nos permite la expresión, se pone de manifiesto con el reflejo del aire, de la atmósfera entre los objetos, gracias de nuevo, a la técnica de las veladuras:

Un large rayon de poussière d'or qui traversait la nef allumait, le fond de l'église, l'horloge, la chaire, le maître-autel. (...). Il s'intéressait aux atomes allant et venant le long du rayon à une vitesse prodigieuse, (...). (íbid.).

c.2.2 Visión simbolista

Una frase da paso de una plástica impresionista a otra simbolista, puramente analógica:

Mille cierges allumés n'auraient pas rempli l'église d'une telle splendeur. (íbid.)

A partir de ese momento la realidad no "parece" otra, "es" otra, y es el color y la luz el vehículo de esa transformación sustancial. Se trata de un "delirio del amarillo", a pesar de la redundancia de la propuesta, si tenemos en cuenta la interpretación cromática que de este tono hicimos páginas atrás.

Es una invasión progresiva del sol poniente que hace de la iglesia un espacio diferente, ajeno a la iglesia impresionista de la primera parte. Dentro de esa idea de movimiento creciente podemos volver a destacar una serie de momentos, cada uno de los cuales funciona como un símbolo alucinatorio más, de la mente enajenada del padre Mouret

1° La iglesia se hace de oro, oro líquido para favorecer la sensación de avance paulatino e irrefrenable:

... des draps d'or étaient tendus; ... des ruissellements d'orfèvrerie coulaient (...). (...) il devenait le pontife d'une église d'or. (íbid.).

El poder alucinatorio de la luz del atardecer, sobre la iglesia pintada de amarillo y reflejada en los objetos dorados, hace que las realidades se transformen totalmente.

... des chandeliers s'épanouissant en gerbes de clartés, des encensoirs où brûlaient une braise de pierreries, des vases sacrés..., avec des rayonnements de comètes; (íbid.).

Espacio y actante se metonimizan, la iglesia es de oro, y el padre Mouret se hace ídolo de oro, símbolo tradicional del pecado del orgullo:

... ses pieds, eux aussi, étaient en or, (...).

(...). Un coeur d'or battait dans sa poitrine d'or, (...). Alors, un orgueil immense le ravissait. Il était idole. (íbid.).

2° La inundación continúa, llegando hasta el altar, y con ella la tentación y su poder subversor, similar al de la luz:

... l'or montait jusqu'à ses genoux. (...). Le rayon de soleil montait toujours, le maître-autel flambait. (...). Le grondement fauve, derrière lui, se faisait câlin. (Op., cit., p.p., 1484-85).

La percepción sensorial ha perdido su "fiabilidad", se ha hecho "*rêverie*".

Et il continua sa rêverie. (Op., cit., p. 1485).

3° El torrente de oro que engulle la iglesia, transforma los objetos de culto, esos que se repertoriaban miméticamente en el primer libro, en joyas femeninas; los caprichos de la luz sobre los dorados sustituyen a Dios por Albine.

L'or montait de nouveau, ruisselait entre ses doigts. (...). Il emportait les vases sacrés pour les besoins de son ménage, (...). Il mettait à son lit de noces les rideaux de drap d'or de l'autel. Comme bijoux, il donnait à sa femme les coeurs d'or, les chapelets d'or, les croix d'or pendus au coeur de la Vierge et des Saintes. (Op., cit., p. 1485).

La "*rêverie*" de la que hablábamos se ha convertido en alucinación, en visión, perdiendo ya todo rastro de consciencia: *Le prêtre était debout, halluciné.* (Op., cit., p. 1487).

Este "delirio del amarillo" no es único en el arte del XIX; tiene mucho que ver con otro "delirio" cromático, el de los últimos años de Turner y su obsesión por la experimentación con amarillos⁴⁷⁶. En su última etapa admiró

⁴⁷⁶ La industria química y tintorera ofreció a lo largo del XIX nuevas y sorprendente posibilidades cromáticas para los pintores. Muy especialmente se explotaron los diferentes pigmentos del amarillo, entre ellos el amarillo de cromo, metal descubierto en 1797 por el químico francés Vauquelin, el amarillo cadmio y hacia finales de siglo el amarillo cobalto, hasta un total de

a críticos y amantes del arte, con los amarillos que llegó a conseguir, de unos brillos y tonos bellísimos, realzados por la técnica de las veladuras.

Al estudiar esta alucinación amarilla en Zola, no hemos podido evitar la imagen que asistía machaconamente a nuestra mente: se trata del cuadro de Turner *El ángel*, quizá la representación plástica más acorde con la descripción de la iglesia lumínica del padre Mouret.

c.2.3 Atardecer impresionista

Pero, según lo que hemos venido viendo, los atardeceres zolianos son ante todo dinámicos, y quedan siempre reflejados en su avance hacia la noche.

El declive de esa alucinación coincide con la transformación cromática de amarillos y ocre en colores más cálidos, anaranjados y rojos, cuya simbología es simplemente la del fuego, provocada tanto por el tono y el brillo, como por la delimitación de la mancha:

La nappe de soleil, qui inondait le maître-autel, avait grandi lentement, allumant les murs, d'une rougeur d'incendie. Des flammèches montèrent encore, léchèrent le plafond, s'éteignirent dans sa lueur saignante de braise.
(Op., cit., p. 1487).

once pigmentos diferentes.

Una segunda alucinación se apodera del padre Mouret, la invasión de la vida -plantas, animales y hombres-, la generación imparabla, recreada simbólicamente sobre el soporte plástico - directo o indirecto- del rojo del atardecer:

...l'ardent langage de ces terres brûlées (...). (íbid.); Il passait au milieu de cette passion (...). (íbid.); ... les collines, chaudes encore de l'adieu du couchant, (...). (íbid.); ... les mares de terre rouges,..., dans le flot de leur sang (...). (íbid.); Les lichens, couleur rouille, pareils à une lèpre enflammée, (...). (Op., cit., p. 1489).

Y naturalmente, tras la gama de rojos, la oscuridad creciente de una iglesia vacía, da paso a las sombras que avanzando traen consigo el negro absoluto:

L'église, brusquement, devint toute noire. (...). La nuit rapidement grandissait. (Op., cit., 1487).

Es precisamente, la noche, la que saca al padre Mouret de su éxtasis alucinado:

Stupide, il regarda la nef lentement noyée de crépuscule, par les fenêtres, des coins de ciel se montraient, piqués d'étoiles. (Op., cit., p. 1490).

d) Manifestaciones del arte religioso

Al repasar la presencia del arte religioso en Les Rougon-Macquart, la impresión general que se obtiene es la de un arte en franca decadencia, un arte desprovisto de la espectacularidad, la belleza de épocas anteriores; da la impresión de un arte banalizado en el que las esculturas se transforman en figuritas o estatuas de cartón pintado y los cuadros en láminas de colores chillones. En realidad, es, como ya mencionamos, el ocaso de un arte sometido a la producción en serie, a la "reproducción" que acaba con el concepto mismo de obra maestra.

Puede parecer curioso que el que se pensaba a sí mismo como adalid de la modernidad en el arte, dedique una novela de su contemporánea serie a la Edad Media, "milagrosamente" intacta en un pueblo en medio del XIX más industrial. No es tan curioso, si pensamos que, por un lado, que el poso romántico en Zola nunca admitió la autoridad absoluta del naturalismo, forzando finalmente al mismo Zola a reconocerlo públicamente; por otro lado, como ya vimos, dentro de la modernidad más innovadora, se gestó una revitalización del gótico -el goticismo- que desde la arquitectura, influyó al resto de las artes, pudiendo muy bien estar en el remoto arranque de una estética simbolista.

Así pues, es comprensible que ante un arte religioso moderno extremadamente pobre, especialmente en

arquitectura⁴⁷⁷, cuando no ridículo, Zola prefiera centrar la recreación de su estética religiosa en el momento en que el arte sólo se entendía desde es prisma religioso, transformado en un pilar esencial de la vida del hombre.

d.1 Arte medieval

A lo largo de toda la serie son pocas las manifestaciones de arte religioso que adquieren importancia estética; menos aún, las que adoptan categoría de fuerza actancial. Generalmente se pasa sobre ellas sutilmente, a veces como simple referencia espacial, a veces con unas escuetas palabras, en tono neutro sobre su estilo -... *l'autel est surmonté du groupe de la Crèche, un Jésus entre un saint Joseph et une sainte Vierge d'un style rococo; (Pot-Bouille, p. 174).*

En lo que al arte medieval se refiere, la novela Le Rêve no podría entenderse si prescindieramos de la presencia de las diferentes manifestaciones artísticas de la religión: escultura, pintura, bordado.

No vamos a repetir aquí el papel narrativo que la portada de la iglesia de Santa Inés juega en la novela, vamos sólo a precisar algunas consideraciones estéticas.

La primera de ellas, es la transformación a conveniencia de las realidades artísticas, según las necesidades de la

⁴⁷⁷ La pintura es la única manifestación artística religiosa que se salva por el bias del simbolismo. Véase los cuadros de Moreau, Puvis de Cavanès, etc...

novela. Zola, tan pulcro en su documentación previa, no tiene prejuicios en caer en ciertas contradicciones estéticas, si la novela así lo pide.

Según la documentación del proceso preparatorio de la novela, Zola consultó la obra de Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, (1854-96), que en su artículo "Porte", proponía la portada de la iglesia de la Magdalena de Vézelay, como el modelo perfecto. Sin embargo, la iconografía escultórica de la portada de la iglesia del texto, especialmente en el tímpano y en el parteluz, desmiente su hipotético estilo románico. Este último se caracteriza escultóricamente por la presencia del tema del Juicio Final o Cristo en la Gloria ocupando el tímpano⁴⁷⁸, y por la figura de Cristo en el parteluz. Sin embargo, lo que el texto nos ofrece es bien distinto:

... elle s'était adosée au trumeau, dont le pilier porte une statue de Sainte Agnès (...). (Le Rêve, p. 816); Et dans le tympan, ..., toute la légende de la vierge enfant, ..., en haut relief, (...). (íbid.) .

Decorar el parteluz con imágenes de santos y relatar sus vidas en distintos niveles del tímpano, según el texto de la Leyenda Dorada, son novedades estéticas introducidas por el gótico. Nos encontramos pues ante una iglesia "mixta" arquitectónica y escultóricamente, ideal para las necesidades

⁴⁷⁸ En concreto, en la iglesia de Vézelay, el tímpano está decorado con la imagen de Cristo en Pentecostés.

estéticas: las capillas laterales son románicas para favorecer su oscuridad y austeridad, la nave central, el ábside, el coro, góticos, para realzar los juegos de luz y color de las vidrieras, como gótica también es la portada monumental, tanto más cuanto que narra la vida de Santa Inés según la cuenta Jacobo de la Vorágine, en su obra que data del XIII.

La imagen de Santa Inés es la más versátil, en lo que a arte religioso se refiere pues aparece como altorrelieve en la portada, como escultura exenta y como bordado.

Como escultura exenta, está sin embargo más cercana a la iconografía y técnica románicas -una escultura en madera policromada (... *une vieille statue de bois, anciennement peinte, (...)*). (Op., cit., p.890) - que a la gótica del XV, ya que en Francia en esa época se empleaba preferentemente el marfil para las vírgenes.

Finalmente volvemos a encontrar a Santa Inés reproducida en el bordado de la mitra episcopal, según la iconografía de las antiguas miniaturas de los libros de horas

... d'une douceur de ton d'ancienne miniature pâlie dans un livre d'heures. Et elle copiait cette image avec une patience et une adresse d'artiste peignant à la loupe. (Op., cit., p. 894).

Copiando la acuarela que de Santa Inés le hizo Félicien, trabaja como una miniaturista aunque con una preocupación por los efectos de luz, que delatan su carácter decimonónico, en lo que podría ser una técnica de "bordado impresionista":

Dans les parties d'ombre, la soie cachait complètement l'or, dans les demi-teintes, les points s'éspacient de plus en plus; et les lumières étaient faites de l'or seul, laissé à découvert. (Op., cit., p. 895).

Con motivo del bordado de la mitra, en una especie de digresión estética, se hace un repaso a las obras maestras del bordado religioso, caracterizadas todas ellas, por el empleo simbólico de figuras, escenas y colores, colores extraordinarios perdidos irremediablemente.

Ah!..., c'est fini ces belles choses. On ne peut pas seulement retrouver les tons. (Op., cit., p. 897)

d.2 Arte religioso contemporáneo

Son dos las manifestaciones artísticas de la religión que se destacan preferentemente: el Vía Crucis (pintado generalmente) y las estatuas de personajes sagrados, especialmente El Cristo en la Cruz y la Virgen¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Como ejemplos plásticos de las nuevas corrientes religiosas de finales de siglo, tal y como las expusimos en nuestro estudio preliminar, 1.1 LA iglesia en Francia a mediados del XIX-1.1.3 La iglesia y la IIª República

El tratamiento de estas representaciones se presta mucho a la recreación simbólica, llegando incluso a determinar la evolución de la narración. Sin embargo, no puede haber tratamiento más diferente para uno y otro, incluso desde la perspectiva estética.

Bien es cierto que la iconografía general de las imágenes marianas - Inmaculada Concepción y la Virgen Madre - se presta más a una interpretación benéfica que el Cristo en la Cruz, pero siendo ambas producto de la imagería del arte sacro decimonónico, una y otra deberían recibir igualmente las críticas que Zola solo dirige al Cristo.

... une grande Mère de Dieu en plâtre doré, portant royalement une couronne d'or fermée sur ses cheveux châtons, elle tenait, assis sur son bras gauche, un Jésus nu et souriant, (...); elle marchait au milieu de nuages avec des têtes d'anges ailées sous les pieds. L'autel de droite, où se disaient les messes de mort, était surmonté d'un Christ en carton peint, faisant pendant à la Vierge; le Christ, ..., agonisait d'une effrayante façon, la tête rejetée en arrière, les côtes saillantes, le ventre creusé, les membres tordus, éclaboussés de sang. (La faute de l'abbé Mouret, p. p., 1220-21).

En lo que a lo puramente estético se refiere, no podemos dejar pasar la sutileza de Zola para aludir a la pobreza y mediocridad de estas figuras: ni mármol, ni marfil, ni piedra, ni siquiera madera, sólo *plâtre doré* y *carton peint*.

La cita anterior forma parte de la presentación del interior de la iglesia del padre Mouret. Tanto detenimiento en la descripción se debe a que bien puede rebasar sus dimensiones estéticas para figurar como una puesta en abismo plástica del desarrollo de la novela, algo habitual en Zola (véase *Le Rêve*). Modificadores del discurso tales como "royalement", "souriant" / "effrayante", "creusé", determinan de antemano el camino de las simpatías del autor. En uno y otro caso, se trata de la explotación de aquellos rasgos icónicos que más repercusión pueden tener en el sujeto que los contempla:

La Virgen sonríe siempre,
... la grande Vierge de plâtre doré,..., souriait de ses
lèvres roses au petit Jésus (...). (Op., cit., p. 1281)

L'Immaculée Conception, sur la commode de noyer,
souriait tendrement, du coin de ses lèvres minces, indiquées
d'un trait de carmin. (Op., cit., p. 1311)

... la Mère divine semblait avoir baissé la tête pour
rire à son Jésus. (Une page d'amour, p. 918).

En ella, los tonos son delicados y sutiles, con el lógico predominio del tradicional azul y blanco, acentuándose vagamente su sensualidad por la insistencia en los tonos rosados de sus labios. La mayor parte de sus presencias en la serie, obedecen a la celebración del mes de María, con lo que su plástica se enriquece con las flores que decoran el altar.

Es la parte amable de la religión, de una religión que se esfuerza por conciliar en la Virgen su materilidad y su espiritualidad, aunque iconográficamente predomine ésta sobre aquella.

Frente a ella, las representaciones del Cristo, son siempre en la Cruz y a lo largo del Vía Crucis. El tono crítico empleado por Zola para describirlo, apunta hacia la complacencia del arte sacro popular en la morbosidad del sufrimiento físico y a la tosquedad de la reproducción:

... le Christ lamentable, le supplicié barbouillé d'ocre et de laque (...). (La Faute de l'abbé Mouret, p. 1285)

... le grand Christ, resté dans l'ombre, mettait..., l'agonie de sa chair barbouillée d'ocre, éclaboussé de laque. (Op., cit., p. 1222).

Pero donde el discurso estético se detiene, donde se desarrolla más plenamente, no es en el Cristo crucificado de la capilla de los Muertos, sino en el Vía Crucis.

Es posible que Zola se centrara más en esta representación, pues tiene la ventaja sobre las anteriores de poseer un carácter más dinámico, uniendo las características plásticas a las narrativas. Aparece de pasada en algunas novelas como Le Rêve, Le ventre de Paris, Pot-Bouille, pero es en La Faute de l'abbé Mouret, donde encontramos toda una reflexión ideológico-plástica a propósito de la contemplación de estas imágenes.

Tout le long de la nef, les quatorze stations du chemin de la Croix, quatorze images grossièrement enluminées, encadrées de baguettes noires, tachaient du jaune du bleu et du rouge de la Passion, la blancheur crue des murs. (Op., cit., p. 1221)

Como es habitual en Zola, en las presentaciones preliminares se disponen ya los elementos más pertinentes para el funcionamiento analógico de espacios, objetos, personas, etc...

- desde el punto de vista estético, nada más lejano a la obra de arte: el cromatismo es burdo, la presentación basta.
- el punto de vista del color, parece lo más destacable pues no se mencionan ni composición, ni figuras, ni dibujos. Se trata de unas láminas que hacen uso de los colores primarios, especialmente el rojo y el azul, la pareja preferida por el "arte" sacro popular, convenientemente enmarcadas en negro, a modo de grandes esquelas. Finalmente el polivalente verbo "tachaient", para hacer alusión a la impresión óptica que esos colores producen sobre la pared pálida, y para introducir la idea moral de mancha, base metodológica, analógica e ideológica de la serie.

Dispuestas las bases más significativas de las imágenes del Vía Crucis, debemos esperar hasta el final del libro, para verlas actuar, en este caso como soporte plástico de la evolución religiosa del padre Mouret. No vamos a entrar en

esto último, que ya analizamos en su capítulo correspondiente, sí veremos en cambio, la función simbólica del color y las críticas a la factura plástica en lo que a color y forma se refiere.

... le long des murs, les quatorze images de la Passion étalaient leur drame atroce, barbouillé jaune et de rouge, suant l'horreur. (Op., cit., p. 1468)

... les images rudement colorisées, où des balafres de laque coupaient les chairs d'ocre de Jésus. Le manteau pourpre semblait à son cou, un lambeau de sa peau écorchée. (Op., cit., p 1470).

... Jésus, en jupe bleue, étendu sous la croix démesurée, dont la couleur noire coulait et salissait l'or de son auréole. (Op., cit., 1470)

Estas citas muestran bien el tono de la descripción, una descripción que en boca del narrador, se basa exclusivamente en el poder expresionista de los colores:

- el ocre/amarillo de la carne y de los efectos del barniz;
- el púrpura, cercano a la rojo
- el azul del vestido
- el negro de la cruz
- el rojo.

El rojo, curiosamente nunca es descrito directamente, como si no hubiera en las láminas, realidades de tal color; el rojo parece haber perdido su entidad cromática para hacerse uno con su símbolo primordial: la sangre

*... son sang coule jusque dans ses reins... (...). (...)
ses pieds ... laissent derrière lui des empreintes
sanglantes.*

*(...)De son front... ruisselle une sueur de sang. (Op.,
cit., 1470-71)*

Conviene apuntar aquí que el gusto del arte sacro por el azul y el rojo, bien puede obedecer a una referencia plástica a la doble naturaleza de Cristo: vestido de rojo, el color más físico y material, para recordar la encarnación y humanidad de Cristo, y azul, el más espiritual de los colores, para no olvidar que es también Dios.

Pero quizá, lo que más llame la atención, sea el carácter de este arte. Como el arte sacro más primitivo, no tiene una función estética, o al menos no sólo estética, sino marcadamente didáctica, función que desde el Renacimiento se fue perdiendo. Este didactismo, se basa fundamentalmente en una consideración expresionista tanto del color como de la formas.

Por lo que al color se refiere, entra dentro de la obviedad, la relación simbólica entre la muerte y el negro para nuestra cultura, por eso no entraremos en más detalles sobre la función simbólica del negro, en las láminas religiosas y en la vida del padre Mouret. Sin embargo si apuntaremos los efectos cromáticos que un fondo negro, provoca sobre el resto de los colores.

Las reproducciones están enmarcadas en negro, y representadas sobre fondo oscuro; lejos de ser gratuito, o de ser una simple evocación a la muerte de Cristo, la aplicación de esas referencias negras está en relación directa con ese expresionismo cromático del que hablábamos.

El negro es el color más sordo que existe, (Kandinsky lo llama "insonoro"), y sobre él recobran una fuerza y precisión brutales el resto de los colores. El rojo, el azul y el amarillo, sobre un fondo blanco, se disuelven, se apagan, se ensucian; sobre negro, al contrario, adquieren una expresión asombrosa y un efecto terrible sobre el espectador. Es lógico pues, que si lo que se pretende es llamar la atención de los fieles, conmoverlos, hacerlos partícipes del drama de la muerte de Cristo, se recurra al empleo de colores primarios sobre negro, en una especie de trampa cromática para el alma.

Por otro lado, lejos de preocupaciones plásticas, la representación de la Pasión, sigue las pautas del expresionismo más brutal, deformando terriblemente cuerpos y figuras como representación del dolor y la agonía, no sin cierta complacencia morbosa. Es lógico que ante el empleo de recursos tan efectivos, el padre Mouret caiga postrado, cautivado por la "fuerza" de tales imágenes:

Il était tombé à genoux, la voix coupée par des sanglots, les yeux sur les trois crois du Calvaire, où se tordaient des corps blafards de suppliciés, que le dessin grossier décharnait affreusement. (Op., cit., p. 1471).

fieles, conmoverlos, hacerlos partícipes del drama de la muerte de Cristo, se recurra al empleo de colores primarios sobre negro, en una especie de trampa cromática para el alma.

Por otro lado, lejos de preocupaciones plásticas, la representación de la Pasión, sigue las pautas del expresionismo más brutal, deformando terriblemente cuerpos y figuras como representación del dolor y la agonía, no sin cierta complacencia morbosa. Es lógico que ante el empleo de recursos tan efectivos, el padre Mouret caiga postrado, cautivado por la "fuerza" de tales imágenes:

Il était tombé à genoux, la voix coupée par des sanglots, les yeux sur les trois crois du Calvaire, où se tordaient des corps blafards de suppliciés, que le dessin grossier décharnait affreusement. (Op., cit., p. 1471).

CONCLUSIÓN

Al terminar nuestro recorrido por la simbología de la religión en los textos zolianos, queremos precisar dos líneas de trabajo muy claras:

- la primera, la que nos movió a emprender este trabajo y a la que nos hemos mantenido fieles durante el tiempo que éste duró. Se trata, en primer lugar, de la elección -no gratuita, como veremos- de la religión como vehículo o soporte para el estudio del universo poético zoliano; en segundo lugar, la demostración de la fuerza de tal vehículo como motor narrativo en su producción.
- la segunda, a modo de propuesta o esbozo para un trabajo futuro, se basaría en destacar la importancia de la última novela de la serie Les Rougon-Macquart, le Docteur Pascal, como clave narrativa, analógica e ideológica imprescindible para entender la transición entre dicha serie y las siguientes.

Estas dos líneas, pretenden no sólo llevar a cabo un compendio de las ideas o logros a los que hemos ido llegando, en forma de conclusión cerrada e inevitablemente reiterativa, sino abrir las puertas a nuevas perspectivas de trabajo, que completarán en su día, el presente.

1. La explotación poética e ideológica de la obra de Zola

El análisis de la serie Les Rougon-Macquart que hemos llevado a cabo, nos ha permitido abrir dos nuevas vías para el estudio de los textos de Zola:

- la reivindicación de su universo analógico;
- el redescubrimiento del papel de la religión.

Hablamos de "reivindicación" en cuanto al universo analógico, porque hemos tratado, no de descubrir, sino de recuperar una dimensión escritural, no sólo descuidada, sino muchas veces, francamente negada por la crítica más tradicional; y lo que es más, durante mucho tiempo ocultada - con poca fortuna, eso sí- por el mismo Zola

Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel. (Zola, "Le sens du réel", in Du Roman).

Hemos tratado de analizar el papel que la creación juega en el quehacer zoliano, condición indispensable para la existencia de la dimensión poética. Sin negar el evidente enraizamiento que su obra tiene en la realidad (mimética) a través de la imaginación reproductora, la emergencia de una poderosa imaginación productora, esencialmente poética, nos ha llevado a compartir la denominación de **realismo simbólico** propuesta por Claude Seaussau.

Les Rougon-Macquart es el momento de su producción, más acorde con tal denominación, pues comparte el afán cientifista de sus primeras novelas con esa dimensión analógica que se hace más evidente a medida que avanzamos en la serie. Tras ella, Les Trois Villes y Les Quatre Evangiles, abandonarán casi por completo esa dimensión mimética para configurarse como verdaderas utopías simbolistas.

Siguiendo el cauce de la creación poética, hemos podido ver cómo el poso romántico que siempre quedó en Zola, herencia de sus lecturas juveniles de Lamartine, Hugo y Musset, es el camino que nos lleva a su desembocadura simbolista. El gusto por la comparación, y más adelante sus espectaculares estructuraciones metafóricas, metonímicas y sinecdóticas, le abrieron las puertas del movimiento simbolista finisecular, con el que compartió además, muchas líneas de la estética decadentista. De modo que Zola llega al simbolismo, ante todo por su dimensión analógica, pero también por su estética, por su ideología y por su vivencia de la religión, entre la utopía social y el misticismo evangélico.

Dado nuestro primer propósito, creímos muy conveniente el empleo de una línea crítica que había, hace años, esbozado las grandes posibilidades que se podrían extraer de su aplicación a Zola. Excepto el conocido artículo de Javier del Prado sobre La Faute de l'abbé Mouret, que ya hemos mencionado, no se había vuelto a explotar un filón que

prometía ser enormemente rico. Pero para lanzarse a la aplicación del tematismo estructural a la obra de Zola, había que estar seguro y convencido de la importancia de su dimensión poética, base de toda esta perspectiva crítica.

Salvo algunos estudios de Jean Borie o de Chantal Bertrand-Jennins en línea con la psicocrítica o la mitocrítica, Zola se había focalizado siempre desde unas líneas muy historicistas: marxismo, crítica genética, sociocrítica, que nunca se detuvieron en aspectos más creativos. Y sin embargo no dejaba de hablarse de la fuerza de sus masas, de su sentido épico, pero sin adentrarse rigurosa y científicamente en su explicación. El tematismo estructural nos ha ofrecido la posibilidad de organizar un denso imaginario, que por otra parte, aparecía ya en la mente de Zola bastante ordenado. Como buen deudor del panasianismo, no sólo su quehacer narrativo, sino su dimensión analógica, se gestan dentro de unos órdenes muy trabajados. El empleo de la edición de la Pléiade, nos ha permitido constatar algo que intuíamos: la presencia de esa imaginación productora, no sólo en el nivel textual, sino incluso en los estadios más lejanos al texto -las notas, los esbozos- lo que demuestra un talante poético personal, y no sólo producto de la labor escritural.

Esta importante reivindicación del universo poético, precisaba no sólo un vehículo crítico adecuado, sino también un medio apropiado para desarrollarse y ponerse de manifiesto, por eso elegimos la religión.

Tomar la religión como base de nuestro estudio, era una decisión no exenta de cierta voluntad provocadora:

- hasta entonces, nunca había sido objeto de un estudio coherente desde una perspectiva poética. Obras como la de Ouvrard Zola et le prêtre, tratan muy someramente el particular, centrándose más en el lado histórico e ideológico.
- Precisamente es la vertiente institucional e ideológica la que ha absorbido la mayor parte de los estudios de la religión en Zola, como el caso del libro de Guillemin, Zola, légende et vérité. Es muy comprensible la adopción de tal perspectiva, dada la conflictividad, cuando no combatividad ideológica, de Zola respecto al fenómeno religioso, y muy particularmente a la iglesia. Sin afán de buscar justificaciones ideológicas y biográficas al hecho poético, hemos sin embargo incluido un apartado de tales características al comienzo de nuestro análisis, a modo de localización temporal, fundamental para el estudio de algunos niveles isotópicos del eje paradigmático, como el discurso de la doxa.
- Al margen del tratamiento ideológico y aún filosófico de la religión en Zola -ver el libro de Colin Schopenhauer en France- nuestra idea era la de optar por una visión innovadora de tal fenómeno, no sólo como detonante de su talante poético -últimamente evidenciado desde

perspectivas como la mujer, el arte, la retórica o la máquina- sino también como motor de su evolución narrativa.

La vivencia de la religión en Zola, rebasa con creces el discurso teórico, para adentrarse en las simas más profundas del yo, de un yo, desde luego seducido por este fenómeno. Sin llegar a transformarse en la necesidad literaria en Hugo, la religión tiene un poder operativo tan fundamental como desconocido, en Les Rougon-Macquart.

Dicha serie, tiene la ventaja de ofrecernos un corpus cerrado, perfectamente organizado, donde resulta muy provechoso seguir los rastros temáticos. Sin embargo, bien es verdad que en todo rigor, un estudio más desarrollado no debería detenerse aquí, sino completar la evolución del autor, llevándola hasta sus últimas manifestaciones, que en el caso de Zola, se centrarían en las series finales: Les Trois Villes y Les Quatre Evangiles (inacabada).

El análisis de estas últimas, además de alargar enormemente nuestro estudio, nos hubiera forzado a romper la homogeneidad de nuestros mecanismos críticos, puesto que se tratan de universos, narrativos e ideológicos muy distantes, tanto como lo está el realismo científico de las primeras vanguardias del XX; esto nos lleva a pensar que los últimos textos no se puede hablar del mismo Zola de Les Rougon-Macquart, más "genuino" si se nos permite la expresión.

Lo que sí hemos podido hacer, es centrarnos en la bisagra que hace posible el paso del universo Rougon-Macquart a las obras posteriores, la obra que cierra un ciclo y abre otro, la clave para entender la evolución de Zola: Le Docteur Pascal

2. Le Docteur Pascal, bisagra entre dos imaginarios

Como todas las obras que cierran un ciclo, Le Docteur Pascal es la obra más fecunda y a la vez la más perversora del talante general de la serie.

Les Rougon-Macquart tiene dos obras clausurales: La Débâcle, que supondría el final histórico (derrota de Francia ante los prusianos, fin del imperio) y Le Docteur Pascal, que supondría más bien un final ideológico, más personal, sin perder la base histórica, naturalmente⁴⁸⁰.

Esta novela representa mucho más que un afán de unir ciencia y religión, propósito de juventud del Zola romántico, similar al afán utópico de unir política y religión⁴⁸¹. Le Docteur Pascal, representa el deseo de recuperación del orden

⁴⁸⁰ La evolución existencial de Zola sigue muy fielmente la evolución del siglo, de modo que resulta muy conveniente no perder de vista esta última.

⁴⁸¹ Véase La Fortune des Rougon, en especial el personaje de Silvère.

natural, perdido por la degeneración del hombre. Esto último supone la culminación de la trayectoria existencial llevada a cabo durante las novelas anteriores.

La mayor parte de las novelas de la serie estaban existencialmente movidas por el afán de constatar la presencia de la "mancha", de la tara que ha descompuesto al hombre, una tara a caballo entre la ciencia y la religión, como lo demuestran denominaciones del tipo *péché héréditaire* (*Le Rêve*, p. 957), una tara en fin, que ha disociado inevitable y desagarradoramente los principios espiritual y material del hombre, condenándolo a vivir en un dualismo feroz.

*Quand une société se putréfie, quand la machine sociale se détraque, le rôle de l'observateur..., est de noter chaque plaie nouvelle, chaque secousse inattendue. (...). Nous vivons sur les ruines d'un monde. Notre devoir est d'étudier ces ruines, de les étudier avec franchise, sans peur ni mensonge, pour en tirer les éléments du monde futur.*⁴⁸²

Se trata de una interpretación genética y fisiológica del pecado original, que sin embargo no pierde nunca su trasfondo religioso. Toda la serie se articula sobre este eje, el tema de la mancha y de la mancha ancestral y femenina

⁴⁸² Zola, en un artículo de *La Tribune* del 29 de noviembre de 1868, Cfr., Zola, 1978: 307, n.9.

que pudre moral y físicamente a los hombres, y tras ellos al conjunto social. La frecuente presencia de parejas complementarias médico-sacerdote⁴⁸³, da cuenta, no sólo del estudio de la degeneración, sino de un ligero intento, siempre fracasado, de curación. Porque, a lo largo de la serie, no hay voluntad que pueda doblegar ese feroz determinismo:

- el doctor Pascal no es capaz de "curar" a Serge Mouret;
- el doctor Porquier no consigue salvar a Marthe Mouret de su delirio místico;
- el padre Mauduit debe contentarse con salvar las apariencias, ante la imposibilidad de recuperación:

Lui, qui confessait ces dames et ces demoiselles, les connaissait toutes dans leur chair, comme le docteur Juillerat, et il avait dû finir par ne plus veiller qu'aux apparences, (...) jetant sur cette bourgeoisie gâtée le manteau de la religion, tremblant devant la certitude d'une débâcle finale, (...). (...) résigné à exiger uniquement une bonne tenue de ces pénitentes, qui lui échappaient et qui auraient compromis Dieu. (Pot-Bouille, p. 96)

⁴⁸³ Pot-Bouille, el médico Juillerat y el padre Mauduit;

La Faute de l'abbé Mouret, el doctor Pascal y el padre Mouret;

La Joie de Vivre, el médico Cazenove y el padre Horteur;

Le Docteur Pascal, el doctor Pascal y el fraile capuchino;

La Conquête de Plassans, el médico Porquier y el padre Faujas.

Respecto a esto, la novedad que introduce Le Docteur Pascal, es múltiple:

- a) Siguiendo la tónica habitual en Zola de emplear títulos muy sugestivos, el de ésta última novela de la serie, lo es enormemente. Pascal, como Angélique en Le Rêve, son los dos únicos miembros de la familia que no tienen apellido, que no están dentro de la estructura familiar, y por tanto, que no participan de sus taras:

Je lui disais quand il était enfant (Félicité, su madre, a Pascal): "Mais, d'où sors-tu? tu n'es pas à nous. (Le Docteur Pascal, p. 927); C'est que je suis à part... (...) j'en suis ravi, car il y a vraiment des hérédités trop lourdes à porter. J'ai beau les aimer tous, mon coeur n'en bat pas moins d'allégresse, lorsque je me sens autre, différent, sans communauté aucune. N'en être pas, n'en être pas, mon Dieu! (Op., cit., p. 1021).

Pero si Angélique resolvía su diferenciación en una entelequia que moría al contacto con la realidad, en el caso de Pascal, el optimismo se hace patente al sustituir ese sueño por la muestra más evidente de realidad y de realidad proyectiva: un hijo.

Un título tan aparentemente sencillo como éste, da mucho más de sí. De entre todas las miles de posibilidades de elegir un nombre para este personaje,

Zola eligió "Pascal", cuya etimología ya precisamos convenientemente en la nota 29 del capítulo dedicado a Le Rêve. Este nombre, desde una perspectiva religiosa trae consigo el optimismo de la esperanza en el renacimiento, en la salvación y el triunfo final, sentimientos todos propios del día de Pascua de Resurrección. Efectivamente, Pascal traerá consigo la resurrección del árbol familiar, el retoñar fuerte e inesperado de una sociedad mustia y moribunda: el mesías que salvará a un mundo enfermo:

L'enfant était venu, le rédempteur peut-être. Les cloches avaient sonné, les rois mages s'étaient mis en route (...) (...) C'était une prière, une invocation. À l'enfant inconnu, comme au dieu inconnu! (...) au messie que le prochain siècle attendait, (...). (Le docteur Pascal, p. 1219)

Pero este mismo nombre nos introduce la idea de sacrificio que conlleva la redención, sacrificio que como en la tradición cristiana, implica la muerte. (Pascal morirá poco antes de nacer su hijo).

Pascal es el blanco que lavará definitivamente la mancha pero sin hacer desaparecer el cuerpo, como en el caso de Angélique o del padre Mouret: es el blanco de la resurrección en cuerpo y alma, el blanco gozoso del hombre pleno que se anuncia en él y en su hijo, un hijo sin nombre, símbolo de la esperanza en el futuro de todos los hombres.

Pero además, Pascal es un hombre que tiene su razón de ser en su condición de médico, de científico, de sabio.

b) A lo largo de la novela apreciamos una evolución del mismo Pascal en su calidad de científico:

b.1 la primera mitad de la novela nos presenta una decidida voluntad del médico de curar la enfermedad, de plegar el desarrollo de la naturaleza a los deseos del científico; como el resto de los médicos de la serie, fracasará en su intento de ... *hâter le bonheur universel, la cité future de perfection et de félicité, en intervenant, en assurant de la santé à tous.* (Op., cit., p. 948); *Tout dire, ah! oui, pour tout connaître et tout guérir!* (Op., cit., p. 993);

b.2 la segunda mitad de la novela es la que funciona como puente hacia las series posteriores. Ya no se trata de constatar la mancha, tampoco de seguir un optimismo infantil confiado en la curación universal y el en poder transformador del hombre:

Corriger la nature, intervenir, la modifier et la contrarier dans son but, est-ce une besogne louable? (...) n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature? (...) en avons-nous le droit

(...) ? (...) le doute m'a pris, (...) je finis par croire qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir. (Op., cit., p. 1084).

Se trata de la verdadera recuperación del estado natural, donde el hombre vivía en armonía con la naturaleza, respetando sus leyes -las de la vida y las de la muerte-⁴⁸⁴. De pronto, todo el roussoísmo que antes había negado -véase Le Rêve- aparece como instrumento del mundo futuro: una renovada confianza en un hombre natural, capaz de respetar las leyes del universo adaptándolas a sus necesidades, para garantizar una existencia armónica. Es la muestra de un optimismo escéptico, que cree en un nuevo mundo donde lo bueno y lo malo tienen su razón de ser, su sitio en la mecánica del universo:

Il n'y a pas de mal absolu. (...) on finit par se rendre compte de l'utilité de chaque être. Ceux qui croient à un Dieu, doivent se dire que, si leur Dieu ne foudroie pas les méchants, c'est qu'il voit la marche totale de son oeuvre, (...).
(Le Docteur Pascal, p. 1023).

⁴⁸⁴ Se trata de una idea ya esbozada en el personaje de Désirée, en LA Faute de l'abbé Mouret.

En Le Docteur Pascal encontramos esbozadas las líneas que facilitarán el inicio de las series posteriores, incluso aparecen explícitamente desarrollados algunos temas-clave para la interpretación del Zola siguiente:

- la fecundidad, asumida como algo decididamente feliz y pleno, desprovista ya de la náusea anterior:

Au bout de chacun de ses baisers, se trouvait la pensée de l'enfant; car tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but, lui semblait inutile et vilain. (Op., cit., p. 1087).

Una fecundidad que pasa inevitablemente por la recuperación de la mujer, como un ser completo -cuerpo y espíritu- que favorecerá el mesianismo del hombre a la vez que recíprocamente contribuirá a su salvación. La muestra más evidente de esto, además de la maternidad deseada de Clotilde, salvada ya de las creencias infundidas por el fraile capuchino, está en la muerte fuertemente simbólica, de "tante Dide", la antepasada de la familia, el origen de la mancha.

- la caridad y el amor. Clotilde y Pascal vivirán su amor con una fuerza nueva y positiva, sin importar que aspectos tan denostados anteriormente⁴⁸⁵, como la endogamia o incluso la poligamia, aquí se resuelvan felizmente. Además, a nivel analógico, nos encontramos

⁴⁸⁵ Especialmente en LA Curée y en Pot-Bouille.

con un amor santificado, un amor que se estructura sobre un catalizador bíblico: la figura del rey David y su esclava Abisaïg:

... le vieux roi David, ainsi que Pascal se nommait parfois (...) sortit au bras d'Abisaïg. (Op., cit., p. 1122)

Sin olvidar la presencia implícita del mito de Pigmalión, plenamente desarrollado en series posteriores.

- la utopía redentorista presente ya en expresiones como *cit  de perfection et de félicité*⁴⁸⁶ (ya mencionada), preludio de la *cit  radieuse*, donde gobierne la justicia social y cierto patriarcalismo de ecos evangélicos . El hombre, en tanto que voluntad de trabajo, de recuperación de una existencia natural, aparece prácticamente divinizado: recordemos que Clotilde se dirige siempre a Pascal en términos de "ma tre", o que en su calidad de científico se aproxima al mismo Dios creador:

Ces pauvres gens lui serraient les mains, lui auraient bais  les pieds... Il pouvait donc tout, il était donc le bon Dieu, qu'il ressuscitait les morts!
(Op., cit., p. 956)

⁴⁸⁶ El mito de la ciudad perfecta aparece tenuemente esbozado ya en L'Oeuvre, en el "sueño" de Sandoz, de una casa en las Batignolles, donde viviría con su madre y su mujer, trabajando felizmente para sacar adelante a su familia.

En definitiva, la religión es, a nuestro entender, uno de los principales ríos que fertilizan la obra de Zola. Un río que puede evidenciarse alimentando el discurso ideológico y que puede correr subterráneo, nutriendo el universo analógico. Un río pues, que desde las primeras novelas hasta las últimas nos permite seguir la evolución existencial, poética y escritural de un buen novelista y... de un mejor poeta.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía general

1.1 Crítica literaria

1.1.1 Crítica narrativa

- AUERBACH, E., (1968) Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard.
- BRAVO-PICAZO-DEL PRADO (1994) Autobiografía y modernidad literaria, Ciudad Real, Ed., de la Universidad de Castilla-La Mancha
- LUBBOCK, P., (1955) The craft of fiction, Londres, Jonathan Cape
- GENETTE, G., (1972) Figures III, Paris, Le Seuil.
- del PRADO, J., (1984) Cómo se analiza una novela, Madrid, Alhambra.

1.1.2 Crítica retórica

- FONTANIER, P., (1977) Les figures du discours, Paris, Flammarion.
- GENETTE, G., (1966-69-72) Figures I,II,III, Paris, Le Seuil.
- LE GUERN, M., (1973) Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse .

1.1.3 Crítica socio-histórica

- GOLDMAN, L., (1975) Sociologie du roman, Paris, Gallimard.
- LUKACS, G., (1966) Problemas del realismo, Méjico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

1.1.4 Crítica temática y temático-estructural

- BACHELARD, G., (1947) La terre et les rêveries de la volonté, Paris, Corti.
- (1948) La terre et les rêveries du repos, Paris, Corti
- BACHELARD., G. (1974) La poétique de l'espace, Paris, P.U.F.
- del PRADO, J., (1990) Para leer a Marcel Proust, Madrid, Palas Atenea
- (1993) Teoría y práctica de la función poética, Madrid, Cátedra
- (1994) "Ensayo de una lectura temático-estructural" in Revista de Filología Francesa, n°5, U.C.M., Madrid.
- (1995) "Du mythe à l'archeologie mythique" in Revista de Filología Francesa, n°7, U.C.M., Madrid.

1.1.5 Mitocrítica

- DURAND, G., (1979) Figures mythiques et visages de l'oeuvre Paris, Berg International.
- (1984) Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas

1.2 Historia de la religión

- BARBIER, E., (1986) Histoire du catholicisme libéral et du catholicisme social en France (1871-1914), Bordeaux, Beauchesne.
- CHOLVY-HILAIRE (1985) Histoire religieuse de la France contemporaine Toulouse, Privat.

- ELIADE, M., (1953) Traité d'histoire des religions, Paris, Payot.
- FLICHE-MARTIN (1934) Histoire de l'Eglise, vol. XXII, Paris, Bloud et Gay.
- FRANCE, A. (1964) L'église et la république, Paris, Pauvert.
- LESOURD-PAILLAT (1968) L'église de France. De la Révolution à nos jours, Paris, Presses de la Cité.
- POULET, C., (1946-49) Histoire de l'Eglise de France, vol. III, Paris, Beauchesne.
- SIX, J.-F., (1986) 1886. Naissance du XXe siècle, Paris, Le Seuil.
- SORLIN, P., (1969) La société française, Paris, Arthaud.

1.3 Libros de consulta

- ALBORG, J.L., (1970) Historia de la literatura española, t. III, Madrid, Gredos.
- AMBIRÈRE, M., (1990) Histoire de la littérature française, Paris, P.U.F.
- BAUDELAIRE, C (1966) Les paradis artificiels, Paris, Flammarion.
- BUSTOS, J., (1989) La légende. Anthropologie, histoire, littérature, Colloque franco-espagnol, Madrid, Casa de Velázquez-U.C.M.
- COROMINAS, J., (1986) Diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Gredos
- FERRATER MORA (1986) Diccionario de Filosofía, Madrid, Alianza
- KRISTEVA, J., (1983) Histoires d'amour, Paris, Denoël

- MALLARMÉ, S., (1970) Oeuvres Complètes, col. "La Pléiade", Paris, Gallimard.
- PICHOIS, C., (1968-79) Littérature française, Le Romantisme II, Paris, Arthaud.
- DEL PRADO, J., (1982) Introducción a la novela francesa del XIX, Madrid, Cupsa.
- del PRADO, J., (1994) Historia de la literatura francesa, Madrid, Cátedra
(coord.)
- SAGRADAS ESCRITURAS
- SIX, J.F., (1986) 1886. Naissance du XXe siècle en France, Paris, Le Seuil.
- THUILIER, P., (1990) Le petit savant illustré, Paris, Le Seuil.
- VORÁGINE J., (1982) La Leyenda Dorada, Madrid, Alianza
- WARTBURG-BLOCH (1986) Dictionnaire Etymologique, Paris, P.U.F
- WINOCK, E., (1982) Edouard Drumont et Cie, Paris, Le Seuil.

2. Bibliografía específica

2.1 Naturalismo

- CHEVREL, Y., (1982) Le naturalisme, Paris, P.U.F.
- CHEVREL, Y., (1982) Colloque International sur le naturalisme, Nantes, Université de Nantes.
- COLIN, R.-P., (1979) Schopenhauer en France, Lyon, P.U.L
- COGNY, P., (1978) Le naturalisme. Colloque de Cerisy, Paris, UGE
- FLAUBERT, G., (1980) Correspondance, t.II, Paris, Gallimard-La Pléiade.

- LOPEZ JIMENEZ, L., (1977) El naturalismo y España, Madrid, Alhambra.
- MITTERAND, H., (1980) Le Discours du roman, Paris, P.U.F.
- (1987) Le regard et le signe, Paris, P.U.F.
- PAGÈS , A., (1989) Le Naturalisme, Paris, P.U.F.
- PARDO BAZÁN, E. (1989) La cuestión palpitante, Barcelona, Anthropos.
- del PRADO, J., (1984) Mme Bovary (introducción), Madrid, Cátedra.
- SIX, J.-F., (1962) Littre devant Dieu, Paris, Le Seuil.
- VILLANUEVA, D., (1992) Teorías del realismo literario, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZOLA, E., (1971) Le roman expérimental, Paris, Flammarion
- (1989) Du roman, Bruxelles, ed. Complexe.
- (1989) L'encre et le sang, Bruxelles, ed. Complexe.
- (1989) Face aux romantiques, Bruxelles, ed. Complexe.

2.2 Zola

2.2.1 Libros

- BECKER, C., (1993) Les apprentissages de Zola, Paris, P.U.F.
- BERTRAND, D., (1985) L'espace et le sens, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- BERTRAND-JENNINGS, C., (1987) Espaces romanesques, Sherbrooke,
- BORIE, J., (1971) Zola et les mythes, Le Seuil, Paris.

- BRADY, P., (1967) "L'Oeuvre" d'Emile Zol, roman sur les arts, Droz, Genève.
- BUUREN, M., (1986) "Les Rougon-Macquart" d'Emile Zola: de la métaphore au mythe, Paris, Corti.
- COLIN, P., (1988) Zola, rênégats et alliés. La République naturaliste. Lyon, PUL.
- COLLOT, S., (1992) Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola, Paris, Hachette.
- DEZELAY, A., (1973) Lectures de Zola, Paris, Colin.
- FARIA, N, de., (1977) Structure et unité dans "Les Rougon-Macquart": la poétique du cycle, Paris, Nizet.
- GUILLEMIN, H., (1979) Zola, légende et vérité, Paris, Utovie.
- HAMON, P., (1989) Le personnel du roman. Le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart d'emile Zola, Genève, Droz.
- (1992) Mimésis et sémiosis. Littérature et représentation, Paris, Nathan.
- KAEMPFER, J., (1989) Emile Zola. D'un naturalisme pervers, Paris, Corti.
- LANOUX, A., (1962) Bonjour Monsieur Zola, Paris, Hachette.
- LAPP, J., (1972) Les racines du naturalisme. Zola avant "Les Rougon-Macquart, Paris, Bordas.
- LATTRE, A., (1975) Le réalisme selon Zola, Paris, P.U.F
- MITTERAND, H., (1990) Zola. L'histoire et la fiction, Paris, P.U.F.
- OUVRARD, P., (1986) Zola et le prêtre, Paris, Beauchesne.

- PROULX, A., (1966) Aspects épiques des Rougon Macquart, Paris, Mouton & Co.
- ROBERT, G., (1952) Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre, Paris, Les Belles Lettres.
- SEASSAU, C., (1989) Emile Zola, le réalisme symbolique, Paris, Corti.
- SERRES, M., (1975) Feux et signaux de brume. Zola, Paris, Grasset.
- VERJAT, A., (1994) La méthode à l'oeuvre II: "La faute de l'abbé Mouret de Emile Zola, Actas II simposio internacional, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994
- ZOLA, E., (1978) Correspondance, Montréal, Presses de l'Université de Montréal-C.N.R.S.

2.2.2 Artículos

- CARLES-DESGRANGES (1995) "Emile Zola ou le cauchemar de l'hystérie e les rêveries de l'utérus" in Les Cahiers naturalistes, n° 69
- de CASAS, F., (1994) "El referente medieval y su destrucción" in Revista de Filología Francesa -Dossier Flaubert-, n°5
- HEMMINGS, J., (1967) "Emile Zola, romancier innovateur", in Les Cahiers Naturalistes, n°33
- del PRADO, J., (1976-77) "Lectura de La Faute de l'abbé Mouret. Ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores." in Filología Moderna, 59-60-61.
- TERNOIS, R., (1963) "Le stoïcisme d'Emile Zola" in Les Cahiers naturalistes, n° 23-25
- (1967) "Sources italiennes de La Joie de vivre", in Les Cahiers Naturalistes, n°33

- VELOSO, I., (1992) "El tratamiento del amor en Le Docteur Pascal", in Revista de Filología Francesa, n°1
- (1993) "Grandes espacios zolianos", in Revista de Filología Francesa, n°3
- VOISIN, M.-A., (1994) "Ironie de dissimulation dans La Conquête de Plassans", in Les Cahiers Naturalistes, n°68

2.3 Plástica

- CANTERA, J., (1994) "La vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen" in Revista de Filología Francesa, -Dossier Flaubert- n°5
- van GOGH. V., (1943) Cartas de Vicente Van Gogh a su hermano Theo, Buenos Aires, El Ateneo.
- KANDINSKY, W., (1973) De lo espiritual en el arte, Barcelona, Barral Editores.
- MALTESE, C., (1987) Las técnicas artísticas, Cátedra, Madrid
(coord)
- MAYER, R., (1993) Materiales y técnicas del arte, Herman Blume Madrid
- NEWTON, J., (1967) "Zola impresionniste" in Les Cahiers Naturalistes, n°33.
- PANIAGUA, J.R., (1978) Vocabulario básico de arquitectura, Madrid, Cátedra
- VERGER., R., (1976) El conocimiento de la pintura, Barcelona, Noguer
- ZOLA, E., (1989) Pour Manet, Bruxelles, ed., Complexe
- (1959) Salons (1876), Genève, Droz

3. Textos

Dado el conocimiento y divulgación de la obra de Zola, consideramos superfluo hacer la lista de sus novelas. Sin embargo si queremos precisar que:

- todas las referencias a las novelas que componen la serie Les Rougon-Macquart pertenecen a la colección "La Pléiade" de Gallimard, (1964-67) comentada y anotada por Henri Mitterand. A tal edición nos referiremos al mencionar "Estudio de...", "Esbozo de..." o "Notas y variantes de..."
- las referencias a novelas de las series Les Trois Villes y Les Quatre Évangiles remiten a las Obras Completas de Zola, (1962-1970) de la colección "Cercle du Livre Précieux", Paris, Fasquelle, bajo la dirección de Henri Mitterand.
- las abreviaturas empleadas en las citas textuales de las obras de Zola son:

C.P., : La Conquête de Plassans;

F.A.M., : La Faute de l'abbé Mouret;

R.; Le Rêve

P.A., : Une page d'amour.

D.P., : Le Docteur Pascal